الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الأدب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Faculté des Lettres et des Langues

التخصص: دراسات لغوية

قصيدة" تضيق بنا الدنيا" لأبي مدين شعيب التلمساني

- دراسة أسلوبية-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:
01- سهام زيان
02- مليكة بوسعادة

إشراف الأستاذ:
حسين بوشنب

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
1- رشيد عزي		جامعة البويرة	رئيسا
2-حسين بوشنب		جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3-مليكة عزيزي		جامعة البويرة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2015/2014

شكر و عرفان

الحمد للّه الّذي خلقنا و رزقنا من كلّ خير و أورثنا العلم سلاحا وصلّى اللّه على سيّدنا محمد سيّد الخلق و خاتم الأنبياء أمّا بعد:

اقتداء بقوله تعالى" ولئن شكرتم لأزيدنّكم " نحمد اللّه حمدا كثيرا مباركا.

كما نتقدّم بأصدق معاني الشكر و العرفان إلى أساتذتنا الكرام الّذين من علمهم استقينا، ونخصّ بالذكر الأستاذ المشرف" **حسين بوشنب**" الذي أرشدنا وشرّفنا بتأطيره لهذا البحث.

كما لا يفوتنا أن نتقدم بخالص الشكر إلى كل من قدّم لنا يد العون ولو بالقليل سواء كان من قريب أو من بعيد.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

أهدي هذا العمل إلى:

الينبوع الذي لا يملّ العطاء، إلى نبع الحنان و الصفاء "أمي الغالية حفظك الله ورعاك".

إلى من كرّس حياته لأجلنا و سهر على راحتنا " أبي الغالي".

إلى من ترعرعت بينهم: أخي العزيز مولود و زوجته سهيلة متمنية لهما زواج سعيد و عمر مديد.

أختي العزيزة كلثوم و زوجها محمد و الكتكوتين المدلّلين " أيوب" و " إسحاق".

صغيرة البيت أختي نعيمة.

إلى ربيع قلبي و نور عيني و مهجة قلبي زوجي الغالي "أمين" و كل عائلته.

إلى صديقاتي: أمينة، نوال، صفية.

إلى صديقتي العزيزة التي شاركتني العمل و كانت المساندة و الصبورة "سهام" شكرا جزيلا.

و إلى كل من علّمني حرفا أهدي عملي.

مليكة

الحمد لله الذي مدّني بالصبر و القوة للوصول إلى ما أنا عليه

أهدي ثمرة جهدي:

إلى التي وصّى بها الرحمان و جعل تحت أقدامها الجنان، إلى الدرة الغالية رمز المحبة و نبع الحنان و العطاء إلى أحنّ ما ينطق به اللسان و أجمل منادى

"أمي الغالية"

إلى الذي كان لي نبراسا يضيء لي الطريق إلى من أفنى عمره من أجلي و ذلّل الصعاب إلى أفضل مخلوق على وجه الأرض

"أبي العزيز حفظك الله و أطال في عمرك"

إلى من اعتبرهم أعزّ ما منحني الله في هذه الحياة أخوتي الأعزاء: رابح و زوجته، فاتح، خليفة

إلى أخواتي الحنونات كريمة، رزيقة، سليمة، فتيحة، ياسمين وكل من أزواجهم وأولادهم:رميسة، مروى، محمد، عبد الرؤوف، أماني، عبد السلام، عبد النور،

وإلى نور عيني **" نسرين"**

إلى حلمي بالأمس، أمنيتي اليوم، أملي بالغد، قرّة عيني "كمال" و إلى كل عائلته.

إلى رفيقات دربي: صفية، أمينة، هاجر، نبيلة، حنان.

إلى من شاركتني ربيع الحياة و خريفها، إلى خفيفة الروح التي قاسمتني العمل صديقتي **مليكة بوسعادة** و بالمناسبة أقول لها زواج سعيد.

سهام

مقدمة

مقدمة

بعدما استأثر النّص في السّنين الأخيرة باهتمام الدّارسين بحقول العلم و المعرفة، شاعت دراسة النّصوص و تحليلها وفق مناهج تعدّدت و تنوّعت للتّمكّن من اكتشاف أسرارها وخباياها، ونحن بدورنا كنّا ممّن أُسِر بجمالية النص، وأثناء قراءتنا لديوان الشاعر الصّوفي أبو مدين شعيب التلمساني، استوقفتنا قصيدته الصّوفية" تضيق بنا الدّنيا" الّتي لمسنا فيها تفرّدًا و تميّزًا ورونقا وجمالا حرّك فينا فضول البحث فيها، جاعلين منها مدوّنة اخترنا لها المنهج الأسلوبي سبيلا للوقوف على أسرارها و خباياها و مكامن جمالها، وهذا المنهج فرع لساني يعالج الظّواهر الفنّية في الخطاب الأدبي، فالأسلوبيّة فرع من فروع العلوم الإنسانيّة الفتيّة، تحاول أن تقتحم عالم النّص لسدّ الثّغرة التي عانت منها الدّراسات النّقديّة الحديثة، لأنّها علم واسع المجال مازال مفتوحا إلى يومنا هذا، فهي ترتكز على رصد وتحليل السّلوك المباغت للوحدات اللّغويّة الخارجة عن نمطيّة النّص للخوض في أعماقه و تفكيكه تفكيكا تركيبيا و دلاليا و إيقاعيا لاستيعابه أكثر و أكثر.

أمّا الهدف من اختيارنا للموضوع فيتمثّل في دراسة الخصائص الأسلوبيّة في قصيدة " تضيق بنا الدّنيا"، لمعرفة سبب اختيار الشاعر لهذا العنوان، ومدى توافقه مع مضمونه، وكذلك من أجل تحليل بنية الإيقاع الشّعري الصوفي عند هذا الشاعر، واكتشاف الخصائص التي جعلت هذا الشّعر يتميّز عن الشّعر العادي باعتباره شعرا صوفيًا يخضع في بنائه للتّجربة الصّوفية.

وقد بنينا بحثنا هذا على جانب نظري جاء في شكل مدخل كعرض لما طرحناه في إشكالية المقدّمة، فاحتوى على عنصرين الأوّل كان خاصا بالأسلوب و الأسلوبيّة و اتّجاهاتها، و الثّاني كان خاصا بالتّصوّف.

ثم ولجنا بالبحث في الجانب التّطبيقي الّذي ضمّ ثلاثة فصول، جاء الفصل الأوّل تحت عنوان المستوى الصّوتي للقصيدة، و تضمّن الموسيقى الدّاخليّة و الموسيقى الخارجية محاولة منّا معرفة الإيقاع الرنّان للنّص الشعري، من وزن و قافية و رويّ و تصريع و تكرار وكلّ ما يدخل تحت هذا الفصل، ثمّ تلاه المستوى التركيبي الّذي يمكّننا من معرفة اتساق النّص و انسجامه عبر البنية النّحويّة و الصّرفية و ما تحويانه من جمل و حروف و أفعال، بالإضافة إلى دراستنا للجانب البلاغي، وأخيرا المستوى الدّلالي الّذي استدرجنا فيه تّجربة الشّاعر الصوفيّة، و ما تضمّنته من حقول ومعاجم كانت بمثابة مفاتيح للولوج في القصيدة، وذيلنا البحث بخاتمة أدرجنا فيها أهم النتائج المتوصّل إليها، والّتي كانت بمثابة جواب على الإشكاليّة المطروحة.

واعتمدنا في ذلك على مجموعة من المراجع أهمها: الأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السد، البنى الأسلوبية لحسن ناظم ، شعر أبي مدين التلمساني لمختار حبار، بالإضافة إلى المدوّنة الّتي تعتبر مصدرا رئيسيا.

ولأنّ البحث العلمي مسؤولية قمنا بها هناك صعوبات صادفتنا أثناء إعدادنا لها، لكن حاولنا استدراكها.

مدخل:

1- الأسلوب و الأسلوبية واتجاهاتها.

2- التصوف عند أبي مدين شعيب التلمساني.

1- الأسلوب و الأسلوبية:

سبّب الاختلاف النّاتج عن تفسير النّصوص الأدبيّة للأسلوبية إلى تعدّد مفاهيمها و تنوّع تعاريفها ممّا جعل منها علما خصبا واسعا يتميّز بالموضوعيّة، ومن خلال البحث في هذا الموضوع وجدنا مصطلحا له صلة بالأسلوبية، وهو علم الأسلوب، فارتأينا أن نتناوله بالشرح قبل التطرق إلى الأسلوبية.

1-1- مفهوم الأسلوب.

حاول الكثير من الدارسين و النّقاد العرب القدامى الحديث عن الأسلوب، وهذا خلال معالجتهم لبعض القضايا النّقدية و البلاغية، خاصة قضية إعجاز القرآن، فتوصّلوا إلى القول بأنّ: " لكلّ فنّ من الكلام أساليب تختصّ به، وتوجد فيه على أنواع مختلفة "[1]، فللخطابة أسلوب وللمقال أسلوب وللرسالة أسلوب، كل له أسلوب يمتاز به عن غيره.

الأسلوب لغة:

فعن المعنى اللّغوي لكلمة أسلوب نجد **ابن منظور يقول:**" يقال للسّطر من النّخيل أسلوب، وكلّ طريق ممتد فهو أسلوب، يقال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضّم: الفنّ يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه".[2]

---

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشّروق، ط1، القاهرة، 1998، ص94.

[2]-ابن منظور، لسان العرب، مج 7، دار صادر للنّشر و التّوزيع، ط4، بيروت، 2005، ص225.

يدل التعريف اللَغوي على وجود مفهومين: حقيقي صريح و يتمثّل في الطريق المستقيم الممتد، والآخر مجازي مرتبط بأسلوب القول و فنونه و نلمسه من خلال تصرفات المبدع وسلوكاته.

الأسلوب اصطلاحا:

وعن المفهوم الاصطلاحي فنجد تعدّدا للتّعاريف المصطلحيّة المقدّمة للأسلوب عند العرب والغرب معا، فمن بين الغربيّين نجد الفرنسي **مارسيل بروست** يعرّفه بقوله:" إنّ الأسلوب ليس بأيّة حال زينة أو زخرفا كما يعتقد بعض النّاس، كما أنّه ليس حالة تكنيك، إنّه مثل اللّون في الرّسم، إنّه خاصية تكشف عن الخاص الّذي يراه كلّ منّا دون سواه" [1]، فالأسلوب ليس مجرّد تقنية، بل إنّه يشبه اللّون الّذي تختلف غاياته من لون إلى آخر، فاللّون الأبيض مثلا يرمز إلى السلام، والأحمر يرمز إلى الهوى، فالأديب يعتمد على خصائص أسلوبية للتعبير عن مبتغاه، ونستطيع أن نتعرّف على الشاعر من خلال أسلوبه.

لذلك يقول **بيار جيرو**:" بأنّ الأسلوب يهتمّ باللّغة الأدبية وحدها و بعطائها التّعبيري".[2] فبراعة الشاعر و جمالية الأسلوب حسب بيار جيرو تظهر في الاستخدام الحقيقي للّغة وتلاعب الشّاعر بالألفاظ و المجازات، **فبيار جيرو** حصر الأسلوب في الجانب الأدبي أي في مستوى اللغة، بعيدا عن الجوانب الأخرى كالجانب الثقافي و الاجتماعي و العلمي.

---

[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسّياب، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، 2002، ص28.

[2]- مسعود بودوخة، الأسلوبية و خصائص اللّغة الشّعرية، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، ط2، الأردن، 2011، ص9.

وعن محاولات العرب، فيعتبر كتاب الأسلوب **لأحمد للشّايب** من أكبر المحاولات في دراسة الأسلوب، حيث إنّه ربط الأسلوب بالبلاغة وجعله: " فنّ من الكلام يكون قصصا أو حوارا، أو تشبيها أو مجازا أو كناية، أو حكما أو مثالا " [1]، وقال عنه كذلك بأنّه: "الصورة اللّفظيّة التّي يعبّر بها عن المعاني أو نظم الكلام، وتأليفه لأداء الأفكار و عرض الخيال، أو العبارات اللّفظيّة المنسّقة لأداء المعاني" [2]، فبفضل التعبير الأسلوبي تظهر الصورة اللّفظية وفنّ الكلام و طريقة الكتابة، **فالشايب** تحدث عن الأسلوب من زاوية المرسل، ورأى بأنّ كل تعبير خيالي أو جمالي يعبر ويفصح عما يريد صاحبه بأسلوب خاص، فهو بمثابة مرآة عاكسة لشخصيته و فنيته في الوقت نفسه، فإن أحس القارئ بالجودة كان من المؤيّدين و العكس.

أما **صلاح فضل** فبحث في الأسلوب و قال: " إذا كان الأسلوب ظاهرة تتمثّل في النّصوص المنطوقة أو المكتوبة ، أو هو الطبقة العليا لهذه الظاهرة، فإنّه يبرز من خلال عمليّة التّلقي".[3] فأسلوب الشّخص يظهر من خلال كتاباته، أو من خلال سماعنا له و تلقينا لكلامه.

وعلى الرّغم من اختلاف تعريفات الأسلوب، إلاّ أنّها انصبّت في مفهوم واحد يتجلّى في طريقة الكتابة، وإظهار الإبداع الكامن في اللّغة، وقدرة المتكلّم على إظهاره و توضيحه كلّ حسب قدرته، فكلّ أسلوب تعبيري يرتكز على ثلاثة مؤهّلات(المرسِل و المرسَل و النص)، وهي عناصر متكاملة، فإذا كانت عملية الإنشاء (الإبداع) تقتضي وجود منشئ، فلا بدّ من وجود متلق يتلقّى العمل.

---

[1]- محمّد عبد المطّلب، البلاغة و الأسلوبية، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، ط1، القاهرة، 1994، ص108.

[2]- أحمد الشّايب، الأسلوب. دراسة بلاغيّة تحليليّة، مكتبة النّهضة المصريّة، ط6، القاهرة، 1996، ص40.

[3]- المرجع نفسه، ص99.

1-2- مفهوم الأسلوبية:

بعدما تطرّقنا إلى شرح مصطلح الأسلوب وعرّفنا ماهيته، نتوقّف عند الأسلوبية الّتي تعتبر من أهم المصطلحات الّتي استحدثت في القرن العشرين، وأحدث ما تمخّضت عنه علوم اللّغة في العصر الحديث، وذلك كبديل للبلاغة القديمة، لأنّ معظم الدّراسات الأوّلية كالبلاغة و النّقد واللّسانيات انصبّت على هذه الأخيرة، فظهرت كعلم جديد و عرفت مرحلة الازدهار في السّنوات الأولى(1960-1970)، وعلى اختلاف الباحثين في تحديد مفهومها إلا أنّ ثمة آراء ثلاثة تحدد موضع الأسلوبية على الخريطة الألسنية:

1-2-1- الأسلوبية فرع من علم اللّغة: يقول أحد الباحثين:" الأسلوبية فرع من اللّسانيات الحديثة مخصّص للتحليلات التّفصيليّة للأساليب الأدبية أو الاختيارات اللّغوية، الّتي يقوم بها المتحدّثون والكتّاب في السّياقات الأدبية و غير الأدبيّة"،[1] فالأسلوبية جزء من علم اللّغة (اللسانيات)، والبحث الأسلوبي فرع منه، وكل تحديد لغوي يحوّل إلى تحليل أسلوبي، كما تؤثر على الآخر، فهي بذلك:" علم يعنى بدراسة الخصائص اللّغويّة التّي تنتقل بالكلام، من مجرّد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فنّي".[2]

1-2-2- الأسلوبية حلقة وصل بين اللغة و الأدب: تعتبر الأسلوبية حلقة وصل بين الدراسة العلمية للغة والدراسة الأدبية للأسلوب، فالبحث في الأسلوب لا ينكر أنّه أدب، لأن أعظم مستند يعبّر عن روح أية أمّة هو أدبها المجسّد في لغتها، لذلك قال عنه **رومان جاكبسون** بأنّه "بحث

[1]-يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة. الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنّشر و التّوزيع، ط4، عمان، 2007، ص35.

[2]-مسعود بودوخة، الأسلوبيّة و خصائص اللّغة الشّعريّة، ص8.

عمّا يتميّز به الكلام الفنّي عن بقيّة مستويات الخطاب أولا، و من سائر أصناف الفنون ثانيا"،[1] أي البحث عن مواطن الاختلاف الموجودة بينها وبين الفنون الأخرى، كاختلافها في طريقة العرض و الإبداع وتمايزها عنها بجمالية أسلوبها و رونقة سياقها.

1-2-3- **الأسلوبية تجمع بين علم اللّغة و النقد الأدبي**: تحوي الأسلوبية على كل من علم اللغة والنقد الأدبي، ورغم تباعد هذين الاتجاهين إلاّ أنّ هذا لا ينفي ارتباطهما، لأنّ الناقد لا يمكن استكمال العملية النقدية مستغنيا عن علم اللّغة، لأنّه لابد أن يتدخل في مناقشات عن اللّغة، والأسلوبية هي الواسطة بينهما، فعلم الأسلوب مجموعة من الوحدات اللّسانيّة الّتي تؤثّر على السّامع.

ومن خلال القول" اللّسانيّات تعنى أساسا بالتّنظير إلى اللّغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأنّ الأسلوبية تتّجه إلى الحدث فعلا، وأنّ اللسانيات تعنى باللّغة من حيث هي مدرك مجرّد تمثّله قوانينها، وأنّ الأسلوبية تعنى باللّغة من حيث هي الأثر الّذي تتركه في نفس المتلقّي".[2]

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، دار الكتاب الجديدة، ط1، بيروت، 2006، ص41.

[2]- موسى سامح ربابعة، الأسلوبيّة مفاهيمها و تجلّياتها، دار الكندي، د ط ، الأردن، 2002، ص11-12.

سوف نعرض لأهم الفروق الموجودة بين الأسلوبية و اللّسانيّات:

الأسلوبيّة	اللّسانيات
1- تعنى بالإنتاج الكلّي للكلام. 2- تتّجه إلى المتحدّث فعلا. 3- تعنى باللّغة من حيث الأثر الّذي تتركه في نفسيّة المتلقّي.	1- تعنى أساسا بالجملة. 2- تعنى بالتنظير إلى اللّغة. 3- تعنى باللّغة من حيث هي مدرك مجرّد تمثّله قوانينها.

نضيف إلى أنّ الأسلوبية تهتم بدراسة الأعمال الأدبية وتستخدم أفكار المبدع، أما اللسانيات تدرس اللّغة بشكل دقيق ولا تهتم بجماليات اللغة، على عكس الأسلوبية التي تهتم بجمالية اللغة، فالأسلوبية تُعنى بالإنتاج الكلّي للكلام من خلال دراسة الجانب الصوتي و التركيبي و الدلالي للكلام، واستقراء لشخصية صاحبها من خلال الأسلوب الّذي يترك صداه في نفسية المتلقّي، على عكس اللّسانيات الّتي لا تخرج عن محيط اللّغة و قوانينها، وبالرّغم من وجود اختلافات بينهما إلاّ أنه لا يمكن فصل الأسلوبية عن اللّسانيات، إذ تعدّ المنبع الأصلي لها، فالأسلوبيّة في مفهومها المباشر والبسيط، تشير إلى الدراسة الّتي تهدف إلى الكشف عن السّمات المتميّزة للكلام عامة، وللفنون الإبداعيّة خاصة.

إنّ الدراسات الأسلوبيّة حديثة العهد في الّنقد العربي، وهي مستمدّة من التّفاعل الحضاري مع الغرب، لكن هذا لا يعني أنّه لم تكن هناك ملامح أسلوبيّة في النّقد القديم، والباحث في جذور

الأسلوبية عند العرب يجد أنّ **ابن قتيبة (ت 276هـ-889م)** من أوائل النّقاد العرب اللذين تكلّموا بلغة شبيهة بلغة الدّراسات الأسلوبيّة، لكن خير من يمثّل جذور البحث الأسلوبي عند العرب **الجرجاني (ت471هـ-1078م)** في حديثه عن النّظم.

فالأسلوبيّة في آخر المطاف دراسة علميّة للأسلوب، تعمل على إبرازه و تكشف عن خصائصه، معتمدة في ذلك على مجموعة من الإجراءات، وأثناء دراسة البنيات في النّص الأدبي وتداخل عناصرها، تظهر الوظيفة الأسلوبيّة الّتي:" تعطي الخطاب الأدبي تفرّده من خلال طرائقها وأدواتها المذهلة، في استخراج كنوز الآثار الأدبيّة "[1].

1-3- اتجاهات الأسلوبيّة:

إنّ الاهتمام الكبير بالأسلوبيّة أدّى إلى التّنوّع في حقولها و اتجاهاتها، فتشعّبت موضوعاتها وصارت الأسلوبية أسلوبيات مثل: أسلوبيّة بالي، أسلوبيّة ريفاتير...وغيرهم ممّن اشتغلوا على الأسلوبية، فالدراسة هذه دراسة شاملة لأنّها تتطرّق إلى النّص و تدرسه من جوانب عديدة: النّحو والصّرف و البلاغة و العروض.....الخ. وذلك من خلال تطبيق مناهجهم عليها والبحث في اتجاهاتها، وبهذا أخذت الأسلوبية اتجاهات أو مدارس و من أهمها:

1-3-1- الأسلوبية البنيويّة: La stylistique structurelle

أشار الدّارسون العرب في دراساتهم الأسلوبيّة إلى هذا النّوع من الأسلوبيّة، وهم يسايرون في ذلك الباحثين الغربيين، فمعظم الأبحاث النقديّة العربيّة الحديثة أثبتت دور ريفاتير في تأسيس هذا المنهج، لذلك اعتبر من أهّم ممثّليها، والأسلوبية البنيويّة في تحليلها للنّص الأدبي تعنى بعلاقات التكامل و التناقض بين الوحدات اللّغويّة المكوّنة للنّص، والّتي تنمو بشكل متناغم، **فمارسيل**

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب، ص146.

كروسو في كتابه (**الأسلوب و تقنياته**) رأى بأنّ:"الأسلوبيّة البنيويّة تتضمّن بعدا ألسُنيّا قائما على علم التراكيب و الصّرف و علم المعاني، لكن دون الالتزام الصّارم بالقواعد، أي يمكن وجود انزياحات على مستوى التّركيب"،[1] فالأسلوبيّة تحلّل النص بالنّظر إلى التّركيب اللّغوي(بناء النص)، فتحدّد العلاقات التركيبيّة للعناصر اللّغويّة في انتظامها وتتابعها، وذلك بالإشارة إلى الفروق النّاجمة عن سياق الوقائع الأسلوبية و دورها في النّص.

قدّم **تودوروف** رأيه في ذلك وقال بأنّ:" العمل الأدبي لم يعد كأيّ منطوق لغوي آخر مصنوع من الكلمات، بل إنّه مصنوع من جمل، وهذه الجمل خاضعة لمستويات متعدّدة من الكلام"،[2] فالجمل تخضع لتراكيب مختلفة وقد تستبدل هذه التراكيب، أمّا **ريفاتير** اعتبر النّص الأدبي الرّاقي والسّامي موضوع الدّراسة الأسلوبية، كم اهتمّ بالقارئ وجعله جزءا مهما في عمليّة التّواصل، واللّغة هي أداة القارئ في ذلك، حيث قال بأنّ:" البنية الأسلوبيّة للرّسالة وظيفة متميّزة في التّفاعل والتّواصل".[3]

كما تطرّق **ريفاتير** إلى عنصر الانزياح الّذي يلفت انتباه القارئ: كاستعمال استعارة أو لفظة غريبة موحية إلى شيء معيّن، على اعتبار أنّ طبيعة الانزياح تفترض وجود قاعدة يقاس عليها، ويمكن القول بأنّه:" على الرّغم من أنّ الأسلوبية البنيويّة نشأت في كنف الدّراسات الألسنيّة الحديثة، فإنّها قد انفصلت عنها حين اتّسعت دوائرها لتشمل النّصوص الأدبيّة، الّتي تحتاج إلى

---

[1]- ينظر: نور الدّين السّد، الأسلوبية و تحليل الخطاب،ج2، دار هومة، ط2، الجزائر،2010، ص 86.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 93.

[3]- حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص73.

قسط كبير من فلسفة الصّوت و علم الجمال"،[1] فالأسلوبية في بداية نشأتها ارتبطت باللسانيات ثم اتسعت لتشمل النص الأدبي و ما يعتريه من ظواهر أسلوبية.

وخلاصة القول هو أنّ الأسلوبيّة البنيويّة تسعى إلى دراسة العلاقات بين الوحدات اللّغويّة في الخطاب الأدبي، وتحاول الكشف عن المنابع الحقيقيّة للظاهرة الأسلوبيّة ، حيث تهتمّ باللّغة وتعتبر الخطاب وسيلة تبليغيّة تواصليّة، متّخذة من اللّغة وسيلة و أداة للتواصل.

1-3-2- الأسلوبيّة التّعبيريّة (الوصفيّة): La stylistique expressive

تعدّ الأسلوبية التعبيرية من أبرز الاتجاهات الّتي ظهرت في البحث الأسلوبي، و"يعتبر **شارل بالي** مؤسس هذا الاتّجاه حيث درس اللّغة من جهة المخاطِب و المخاطَب، و انتهى إلى أنّ اللّغة لا تعبّر عن الفكر إلاّ من خلال موقف وجداني" [2]، وبتركيز **بالي** على الجانب الوجداني العاطفي للّغة، وجد أنّه في أيّة عمليّة تواصل هناك علامة فارقة بين المرسل و المتلقي تكمن في الأسلوب.

فهذا الاتجاه" يدرس الوقائع المتعلّقة بالتّعبير اللّغوي و آثارها على السّامعين، وهذه الآثار نوعان: طبيعيّة و مبتعثة (اجتماعيّة)"،[3] فالآثار الأدبيّة عند **بالي**: تتمثّل في العلاقات الطّبيعيّة مثلا بين الأصوات ودلالاتها، أو بين الصّور الفنيّة ومعانيها، أو الأنواع البلاغيّة من نداء وأمر وقسم، وكلّ هذه الآثار جعلها بالي صورة من صور التّعبير اللغوي، أمّا بالنّسبة للآثار الاجتماعيّة فهي مرتبطة بالواقع الاجتماعي، كالتّمييز بين اللّغات الرّاجعة إلى الطّبقات الاجتماعيّة، فكلّ طبقة

---

[1]-عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي، الدار العربيّة، دط ، القاهرة، 2001، ص103.

[2]- رابح بوحوش، الأسلوبيات و تحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، دط، عنابة، 2006، ص 32.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لها خصائص تميّزها، لذلك يمكن القول بأنّ:" أسلوبيّة **بالي** تدرس الوقائع التّعبيريّة من حيث مضامينها الوجدانيّة و العاطفيّة".[1]

توصّل **بالي** إلى هذه الأسلوبية انطلاقا ممّا ذهب إليه سوسور، في كون اللّغة تكمن في المستوى العاطفي، أي المضمون العاطفي الذي تقدمه التراكيب المنعكسة في ردود أفعال المتلقي، فقد يكون رد الفعل عبارة عن تعجّب، وتلاميذ بالي طوروا هذا الاتجاه عن طريق التّوسع في دراسة التّعابير الأدبيّة، فتوصّلوا إلى القول بأنّ الكاتب لا يعبّر عن إحساسه إلا باستخدام أدوات تساعده على ذلك، فالمتكلّم قد يعبّر عن موقف واحد بعبارات عديدة، سواء أكان هذا الكلام عاطفيا أم موضوعيا، ومن أجل هذا" جعل بالي موضوع علم الأسلوب، دراسة المسالك و العلامات اللّغويّة الّتي تتوسل بها اللغة لإحداث الانفعال".[2]

ويمكن إجمال ما سلف ذكره، بأنّ الأسلوبيّة التّعبيريّة عنيت بالتّعبير اللّغوي العاطفي بغية التّأثير في المتلقّي و اجتذابه.

3-3-1- الأسلوبيّة الإحصائيّة: La stylistique statistique

أوضح **وينتز** في بعض مقالاته أنّ استخدام الإحصاء أساسي لرسم خطوط التّوزيع الأسلوبي، إذ أنّ نتائج هذا المنهج تتميّز بالموضوعية، ومن رواده كذلك **فول فوكس**، فالدّراسة الإحصائية في النّص الأدبي تميّز بين الخصائص اللّغويّة و العناصر الأسلوبية، بغية الوصول إلى تحديد السّمات الأسلوبية للنّصوص ، حتّى تتمكّن من رصد عدد الكلمات في كلّ جملة، ويهدف التّحليل الإحصائي للأسلوب إلى تمييز هذه السّمات اللّغويّة وإظهار معدّلات تكرارها،" فبعض الدراسات التحليلية الأسلوبية، التي تعتمد على المنهج الإحصائي الرياضي، تناولت ظواهر نحوية لها أهمية

---

[1]- رابح بوحوش، الأسلوبيات و تحليل الخطاب، ص33.

[2]- نور الدّين السّد، الأسلوبيّة و تحليل الخطاب، ص64.

خاصة، فقامت بإحصاء نسبة الأفعال إلى الصفات من حيث العدد، كما قامت بقياس معدلات الأفعال بالنسبة لعدد كلمات الجملة،"[1] يعني أن عدد الأفعال تقدّر بالنسب.

"وفي نطاق الأسلوبيّة الإحصائيّة اشتهر ما يسمّى بمعدلة **بوزيمان** نسبة إلى العالم الألماني **أ. بوزيمان**، الّتي طبّقها على نصوص من الأدب الألماني في دراسة نشرت له سنة 1925م، وهي دراسة ذات طرفين، أولها التعبير بالحدث ، والثاني التعبير بالوصف و يقصد به الكلمات الّتي تعبّر عن صفة مميّزة لشيء ما، أو على أساسها يصنّف، لكن هذه الطّريقة وجدت مشكلات، ففي اللّغة العربيّة مثلا نعلم أنّ كلّ من اسم الفاعل و اسم المفعول و الصّفة المشبّهة باسم الفاعل وصف يعمل عمل الفعل، فتقع الكثير من الحيرة هل تصنّف إلى كلمات الحدث أو إلى كلمات الوصف"،[2] وهذا التّحليل يبيّن لنا مدى استخدام المبدع للّغة من أفعال و جمل و صفات.....إلخ، وتعتمد في تحليلها على الإحصاء الرّياضي، حيث يقوم الأسلوب فيها على أساس محدّد، و هذا ما بيّنه **فول فوكس** أثناء حديثه عن هذا النّوع من الأسلوبيّة، كونها تخّص و تدرس الانزياحات الموجودة على مستوى القصيدة.

وفي الختام نخلص إلى أنّ الأسلوبيّة الإحصائيّة تعتمد على طريقة علميّة ممنهجة لمعالجة ظاهرة التّنوّع اللّغوي، و لها دور كذلك في منح الدّراسة الأسلوبيّة الدّقة و الموضوعيّة.

---

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص105.

[2]- ينظر: إبراهيم محمود خليل، النّقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التّفكيك، دار المسيرة، دط ، عمان، 2003، ص 156-157.

1-3-4-الأسلوبية الفرديّة (التّكوينيّة): La stylistique personnelle

تسمّى كذلك أسلوبيّة الكاتب، وتنطلق الدّراسات في الأسلوبيّة التكوينية من النّص باعتباره نقطة البداية والانطلاق معتمدة على الحدس، فالمبدع هو المحور الأساس الّذي يدور حوله العمل، وجوهر النص يكمن في روح مبدعه، وهي اتجاه ظهر كرد فعل على الأسلوبية التّعبيريّة، ويعدّ **ليو سبيتزر** رائد هذا الاتّجاه، فهو يعتمد على الحدس في توغّله العمل الأدبي، ويرى بأن: "تكشف المجاز و العدول باللّفظة عن أصل الوضع أو ما يسمّى بالانحراف، وهي بعض المصادر الجماليّة في النّص الأدبي، والاهتمام بدراسة تطبيق هذه الوظائف هو الّذي يعرف بالأسلوبيّة التّكوينيّة، كما تهتمّ بدراسة الوسائل الّتي يعتمدها الشّاعر، للتّعبير عمّا يجول بخاطره بأسلوب رفيع متميّز، فالخاصية أو السّمة الأسلوبيّة تختلف من شخص إلى آخر".[1]

فكل إنسان له أسلوب يتميزّ به، فالشّاعر المتمكّن يوصل أفكاره بأسلوب جميل يجذب القارئ ويجعله مؤيدا له باستخدامه العناصر والوسائل الجمالية التي تميزه عن غيره، **فسبيتزر** يربط الأثر الأدبي بالجانب الفردي و الشّخصي الخاص بالمؤلف، لاسيما الظروف النفسية الدافعة للكتابة.

ويمكن تلخيص المبادئ الّتي تقوم عليها الأسلوبيّة التّكوينيّة فيما يأتي:[2]

1- الانطلاق من العمل الأدبي نفسه.

2- يجب أن يكون الخطاب كاشفا عن فكر صاحبه.

3- الانطلاق في التحليل الأسلوبي من الجزء لإثبات الكّل.

4- التّحقّق من الملاحظات والاستنتاجات.

---

[1]- ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص155.

[2]- ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيّات و تحليل الخطاب، ص14.

5- إعادة تركيب البناء حتى تكون أجزاء الديوان المدروس كصورة حية كاملة.

6- الانطلاق من الخصائص اللّغويّة والأدبيّة الّتي تميّز عمل أدبي عن آخر.

7- التعاطف مع العمل و المبدع أثناء عمليّة النّقد.

استمدّت مبادئ هذه الدراسة في أغلبها من أبحاث ليو سبيتزر، وهي تهتم بدراسة الوسائل المعتمدة من طرف الشّاعر أو الكاتب بأسلوب رفيع، بالإضافة إلى اهتمامها بظروف الكتابة.

وفي الأخير يمكننا القول بأنّ كل الاتجاهات تنطلق من نقطة واحدة وهي "النّص الأدبي"، على اعتبار أنّ النّص نقطة البداية كما قلنا سالفا، وعلى اعتبار أنّ كل الاتّجاهات عبارة عن دراسات لغويّة إلاّ أنّ الاختلاف يكمن في طريقة الدّراسة، فهي كلّ متكامل لا يمكن الاستغناء عن واحدة منها.

2 التّصوّف عند أبي مدين التّلمساني.

يتمتّع الشّعر الصوفي بجاذبيّة خاصة وخصائص جعلته محلاّ للاهتمام و الدراسة، وهو من أهم الموضوعات الشّعريّة في الأدب الجزائري، و بحثنا هذا يتناول دراسة أسلوبيّة لقصيدة صوفيّة من ديوان الشّاعر الجزائري أبو مدين شعيب التّلمساني، و قد ارتأينا تخصيص هذا الفصل للتّعريف بهذا النّوع من الأدب، والتّعريف بالشّاعر و لو بلمحة بسيطة حتّى تتّضح الصورة بشكل أفضل.

2-1- مفهوم التّصوّف:

2-1-1- لغة: لقد تعدّدت الآراء حول تعريف التّصوّف.

• **الرّأي الأوّل:** نسب هذا الرّأي التّصوّف إلى لبس الصّوف" إنّما سمّو صوفية للبسهم الصّوف"،[1] و" قد نسب الصّوفي إلى لبس الصّوف لعلاقة ذلك بالّزهد"،[2] ولكثرة تفاخر الزهاد تميّزوا بلبسهم الصّوف من الملابس، وتعدّدت الآراء المؤيّدة لهذا الاتّجاه "لما يتميّز به لبس الصّوف من بعد عن الكبر، والزّهّاد هم في الغالب مختصّون بلبسه، لما كانوا عليه من مخالفة النّاس في لبس فاخر الثّياب إلى لبس الصوف".[3]

• **الرأي الثاني:** يرجع أصحاب هذا الاتّجاه نسبة التّصوّف إلى الصّفاء،" فجمهور الصّوفيّة يذهبون إلى القول بأنّ لفظ صوفي مشتق من الصّفاء، فالصّوفي هو أحد خاصة أهل الله الّذين طهّر الله قلوبهم من أكدار هذه الدّنيا"،[4] ويقول الكلاباذي في كتابه (التّعريف لمذهب أهل التّصوّف): " قالت طائفة: إنّما سمّيت الصوفيّة صوفيّة لصفاء أسرارها و نقاء أثارها".[5]

•**الرأي الثالث:** و هذا الرأي يبعد لفظ الصّوفي و التّصوّف عن الأصل العربي الإسلامي، و ينسبه إلى الأصل الإغريقي و تحديدا الكلمة الإغريقية " سوفيا"، حيث نجد أنّ كلمة سوف في اليونانيّة

---

[1]- أبو بكر الكلاباذي، التّعرّف لمذهب أهل التّصوّف، تح: عبد الحليم محمود، مكتبة الثّقافة الدّينيّة ، دط، مصر، 1998، ص24.

[2]- عدنان حسين العوادي، الشّعر الصوفي، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، دط، العراق، 1986، ص24.

[3]- ابن خلدون، المقدّمة، تح: درويش الجودي، المكتبة العصريّة جدّا، دط، بيروت، 2005،ص45.

[4]- درويش الجندي، الرّمزيّة في الأدب العربي، دار النّهضة، دط، القاهرة، 1972، ص329.

[5]- المرجع السابق، التّعرّف لمذهب أصل التّصوّف، ص24.

تعني الحكمة، وممّن أيّد هذا الرّأي نجد **البيروميي**، كما نجد آخرين عارضوا هذا الرّأي كون أنّ كلمة"سوفيا" " تعني الحكمة في مجال الطّب"،[1] و هناك من أرجعه إلى أصول أخرى.

ب- اصطلاحا:

لم يستقرّ التّصوّف على تعريف واحد في مفهومه الاصطلاحي، إنّما تعدّدت تعاريفه بتعدّد الاتّجاهات الّتي تناولته بالدّراسة، و من أهم هذه الدّراسات:

جاء في المعجم الصّوفي **لعبد المنعم الحنفي** أنّ:" التّصوّف هو التّخلّق بالأخلاق الإلهية بالوقوف مع الآداب الشّرعيّة ظاهرا، فيرى حكمها من الظّاهر في الباطن، وباطنا فيرى حكمها من الباطن في الظّاهر، فيحصل للتأدّب بالحكمين كمال"،[2] وبهذا فالمحب الصّوفي يتحلّى بالأخلاق الإلهية و يلتزم بالآداب الشّرعيّة في ظاهره و باطنه، فالظّاهر يكون في أفعاله و عبادته الحسيّة، أمّا الباطني فيرتبط بالجانب الرّوحي و النّفسي(أي في كلّ ما هو معنوي)، فيكون حبّه حسيّا ومعنويّا.

وجاء في الموسوعة الفلسفيّة العربيّة أنّ التّصوّف هو: " فلسفة الحياة تهدف إلى التّرقّي بالنّفس أخلاقيا ، وتتحقّق بواسطة رياضات عمليّة معيّنة تؤدّي إلى الشّعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى و الاعتراف بها ذوقا لا عقلا، وثمرتها السّعادة الرّوحيّة، ويصعب التّعبير عن

[1]- ينظر: علي علي صبح، الأدب الإسلامي الصّوفي، المكتبة الأزهرية، دط، مصر، 1997، ص232.

[2]- عبد المنعم الحنفي، المعجم الصّوفي، دار رشاد للطباعة و النشر، ط1، القاهرة، 1997، ص51.

حقائقها بألفاظ اللّغة العادية"،[1] ويتّضح لنا في هذا التّعريف ارتباط التّصوّف بالجانب الأخلاقي إذ يسمو بها إلى أعلى المراتب ما يحقّق السّعادة النّفسيّة و الرّوحيّة.

2-2- التعريف بأبي مدين شعيب التلمساني:

هو الشيخ أبو مدين شعيب ابن الحسين الأندلسي، أصله من الأندلس من حصن منتوحب قرب اشبيلية، اختلفت المصادر في التحديد الدقيق لتاريخ مولده، فذهب بعض المؤرخين إلى أنّ عام ولادته كان سنة(510هـ-1116م)، وقيل سنة (514هـ-1120م)، والأرجح أنّه ولد سنة (509هـ-1115)، و قد كان منذ نشأته فتى كثير التّأمّل، و كانت نفسه الصغيرة تتوق للتّديّن والعبادة، وقد نشأ أبي مدين شعيب التلمساني يتيما " إذ توفي والده في عهد مبكّرة من حياة الشّيخ وكان والده صاحب غنم و كان من أصغر إخوته، وبعد وفاة والده كلّفوه بأن يقوم برعيها إلاّ أنّ نفسه لا تميل إلى ذلك"،[2] بل كان كما قال متحدّثا عن نفسه، ".....كلّما رأيت من يصلّي أو من يقرأ، أعجبني و دنوت منه، وأجد في نفسي غمّا لأنّني لا أحفظ شيئا من القرآن، و لا أعرف كيف أصّلي فقوّيت عزيمتي على الفرار لأتعلّم القراءة و الصلاة....".[3]

وعن بداياته في طلب العلم رحل إلى العدوة، ونزل بطنجة ثمّ سار إلى مراكش حتى انتهى به المطاف" بفاس" فأقام بها، ولازم جامعها، حيث تعلّم فرائض الوضوء والصلاة بتردّده على مجالس العلماء، "وكان الشيخ الزاهد الصوفي أبو الحسن بن حرزهم(589هـ) أوّل شيخ تعلّق به قلب أبي

---

[1]- الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، معهد الاعتاد العربي اللّبناني، ج1، ط1، بيروت، 1986، ص258-259.

[2]- ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني. الرّؤية و التشكيل، دار القدس العربي، دط، وهران، 2011، ص15.

[3]- ينظر: المرجع نفسه،ص15.

مدين، فلازمه و تردّد على مجلسه ثمّ تردّد على مجلس فقيه فاس وعالمها أبي الحسن بن غالب القرشي(568هـ)."[1]

3-2- الحب الإلهي عند أبي مدين التّلمساني:

الحب في الاصطلاح الصّوفي هو:" ميل دائم بقلب الهائم، ويظهر هذا الميل أوّلا على الجوارح الظّاهرة بالخدمة وهو مقام الأبرار، وثانيا على القلوب الشّائقة بالتّصفية و التّحلية وهو مقام المريدين السّالكين، وثالثا على الأرواح و الأسرار الصّافية بالتّمكين من شهود المحبوب وهو مقام العارفين"،[2] فالمحب الصّوفي متعلّق بمحبوبه إلى درجة الفناء فيه، فهو هائم بحبّه، بقلبه وجوارحه، وفي هذا التّعريف نجد تصنيفا للمحبّين، فنجد المحب بجوارحه، ويظهر حبه في عبادته و خدمته لمحبوبه، وهذا مقام الأبرار، ثمّ نجد مقام المردين السّالكين وحبّهم لا يقتصر على الجوارح والأعمال الظاهرة و إنما قلوبهم متشوّقة لمحبوبهم و لا ترى سواه، ثم آخر مقام و هو مقام العارفين وهو أسمى مقام، فهو مرتبط بالأرواح الهائمة في حب محبوبهم، فتكون محبّتهم بالله ولله فقط.

"والحبّ عند أبي مدين شعيب التّلمساني دوام الاتصال و المشاهدة، واتصال ذكر المحبوب والفناء فيه و عدم رؤية سواه، فالسوء هالك في الماضي و الحاضر و المستقبل".[3] والمتطلّع

---

[1]- ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص16.

[2]- ابن عجيبة، عبد الله أحمد، معراج التّشوّق إلى حقائق التّصوّف، تح: عبد المجيد خيالي، مركز التّراث الثّقافي المغربي، دط، الدار البيضاء، دت، ص32.

[3]- أبو مدين التّلمساني، الديوان، جمع و ترتيب العربي بن مصطفى الثوار، مطبعة الترقي، ط1، دمشق، 1938، ص1.

لديوان التّلمساني يجد ما يدلّ على دوام اتّصاله بمحبوبه، منشغلا بحبّه عن حبّ كلّ ما هو هالك وفانٍ، يقول في قصيدة تضيق بنا الّدنيا:

نموت ببعدكم و نحيا بقربكم و إن جاءنا عنكم بشير اللّقا عشنا.

و نحيا بذكركم إذا لم نراكم ألا إنّ تذكار الأحبّة ينعشنـــــــا.[1]

كما نجد في قصائد التّلمساني ما يبيّن بأنّه في حبّه لم يقصد إلاّ حبّه السّامي الرّفيع البعيد عن كلّ الشّبهات الروحانية و الإنسانية، على الرّغم من التقائه بالعاشقين و المحبّين من شعراء الحبّ العذري و شعراء الحبّ الصّريح، "وإن توافقا معهم في الحبّ و أشجانه، والغرام وهيامه، والشعر وألفاظه إلاّ أنّه يختلف معهم في المقصد".[2]

ويظهر ذلك في قصيدة من قصائده:

أوافق قوما ضمّهم مقعد الهوى و إن كان كلّ منهم قـــــاصدا فنا.

فهذا يوري بالغزالـــــــــة غيره و هذا بعين السّكر سيتلمّح الغصنا.

و هذا بلين العطف يبد صبابة و هــذا يرى ميلا إلى المقلة الوسنا.[3]

يلتقي التلمساني مع الشّعراء العذريّين في حبّه و شوقه لمحبوبه، فاتّخذ من الشّعراء العذريين مثالا ليبيّن حبّه و شوقه لمحبوبه، حتّى تتّضح لنا الصّورة بشكل أكثر، إذ أنّه يوافقهم في ألم الهوى وعذابه و لكنّه يختلف معهم في المقصد الّذي يسمو إلى الذّات الإلهيّة، على خلاف قيس بن

---

[1]-أبو مدين التلمساني، الديوان، ص59.

[2]- نهر عاطف جودة، الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة، دار الأندلس، ط3، لبنان، 1983، ص168.

[3]- المصدر السابق، ص89.

الملوح الذي أحبّ ليلى إلى حدّ الجنون هو و آخرون أمثاله، وبهذا:" فالحب الإلهي في الشّعر الصّوفي فرع من فروع الغزل، لا يختلف عن الغزل العادي في المعاني و الألفاظ و لكن الاختلاف يكمن في التّفسير و التّأويل، أي أنّ الألفاظ و المعاني الظّاهرة تكون متشابهة، ولكن المتمعّن في الدّلالة الباطنية يجد الاختلاف بينهما".[1]

[1]- ينظر: فروخ عمر، التّصوّف في الإسلام، دار الكتاب العربي، دط، بيروت، 1981، ص98.

الفصل الأول:المستوى الصّوتي

1- الإيقاع الخارجي.

الوزن.

القافية.

الروي.

2- الإيقاع الخارجي.

التصريع.

التكرار.

1- المستوى الموسيقي.

ارتبط الشّعر بالغناء منذ نشأته، فكلّ منهما مرتبط بالوزن و الإيقاع، ففي هذا المستوى يتناول الدّارس ما في النّص من مظاهر الاتّفاق الصّوتي و مصادر الإيقاع لذلك:" يعتبر الشّعر موسيقى قبل كلّ شيء"،[1] والموسيقى هي"الرّكن الأساسي الأكبر بين أركان الشّعر، وهي الخاصية الأساسيّة الّتي تميّزه عن النّثر الفنّي"،[2] فيرى بعض الباحثين بأنّ:" الإيقاع حركة منتظمة، والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية و متشابهة في تكوينها شرط لهذا النّظام".[3]

فالإيقاع بذلك صفة ملازمة لكلّ عمل شعري، إذ أنّ الشّعر لا يستطيع أن يقدّم نفسه دون إيقاع ثابت، فهو يتّبع مبدئيا حركة القصيدة، فهذا المستوى يهتمّ بأنواع التّوازن كالسّجع و توازن الألفاظ وانضباط القوافي.....الخ، فانتظام الجمل في البيت الشّعري يؤدّي إلى وضوح الإيقاع وإظهاره على نسق معيّن، فالشاعر أبو مدين شعيب في قصيدته الّتي هي محور الدراسة اعتمد على أسلوب التّقابل " وهو طريقة و أسلوب في بناء القصيدة الصّوفيّة بناء تقابليّا و تخالفيّا، بل نراه أهم مكوّن من مكوّناتها، وأظهر خصّيصة أسلوبيّة مهيمنة فيها و لا تكاد تخلو قصيدة صوفيّة منه"،[4] مما زاد من جماليّة الشّكل و المعنى.

---

[1]- حسين نصّار، القافية في العروض و الأدب، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، ط1، القاهرة، 2001، ص 33.

[2]- ينظر: علي يونس، أوزان الشّعر و قوافيه، دار غريب، دط ، القاهرة، 2006، ص114.

[3]- محمد شكري عياد، موسيقى الشّعر العربي، دار المعرفة، ط1، القاهرة، 1973، ص 61.

[4]- مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص265.

1-1- الإيقاع الخارجي:

يشمل الإيقاع الخارجي الأوزان الشّعريّة والقوافي و التّفعيلات، و يعتبر قاعدة مشتركة يبنى عليها النّص الشعري، ويخضع لها جميع الشّعراء في نظم قصائدهم، ويرتبط هذا الإيقاع بالحالة النّفسيّة و الشعوريّة للشّاعر، ويتجسّد ذلك من خلال الموسيقى الخارجيّة الّتي تكتشف العلاقة الموجودة بين العناصر المكوّنة للنّص.

1-1-1- الوزن: قيل الكثير عن علاقة الموضوعات بالأوزان و مناسبة بعض الأوزان لبعض المعاني، فهناك أوزان تتناسب مع حالة الشّاعر النّفسيّة فالوزن بذلك: "مجموع التّفعيلات الّتي تكوّن البيت الّذي يعتبر الوحدة الموسيقيّة للقصيدة العربيّة، باعتماد المساواة بين الأبيات بحيث تتساوى في عدد الحركات و السّكنات لتآلفها الأذن".[1]

تنتمي قصيدة أبي مدين شعيب التلمساني إلى الشّعر العمودي الّذي يعتمد على أوزان الخليل، وعددها في العروض عشرة تفعيلات، أمّا البحر الّذي نظم الشّاعر قصيدته عليه هو: بحر الطّويل، وهو من أحد البحور الّتي كثر النّظم عليها في الشّعر العربي القديم، إذ ينبني على تفعيلتين أساسيتين هما(فعولن مفاعيلن)، حيث تكرّرتا مرّتين في كلّ شطر، و"سمّي طويلا لمعنيين: أحدهما أطول الشّعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية و أربعين (48) حرفا غيره، والثّاني أنّ الطويل يقع في أوائل أبياته أوتاد و الأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السّبب فسمّي بذلك طويلا و هو على ثمانية أجزاء".[2]

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النّشر، دط ، القاهرة، 2004، ص436.

[2]- الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض و القوافي، منشورات دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 2003، ص22.

والقصيدة الّتي بين أيدينا قصيدة صوفيّة تحدّث فيها الشّاعر عن الحب الإلهي، نظّمها ونسجها على إيقاع بحر الطّويل، فناسب ما يعتريه من داخله، حيث انسابت مشاعره وأحاسيسه وفق تفعيلاته فساهمت في زيادة طاقة الأصوات الّتي تأسّس منها الشّكل الإيقاعي للقصيدة، وتنبّه الشعراء إلى وجود علاقة بين الإيقاع و المعاني الّنفسيّة، وفي ذلك قال **أدونيس**: "المعاني المختلفة تفرض بحورا مختلفة، لهذا يجب في صناعة الشّعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب"،[1] فالشاعر استخدم البحر الطويل لطول نفسه، وتفعيلاته كالأتي: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، وله عروض واحدة، محذوفة الخامس (مقبوضة) و ثلاثة أضرب، الأوّل صحيح"مفاعيلن" والثّاني مقبوض" مفاعلن" و الثّالث محذوف السّبب الأخير" مفاعى" و تحوّل إلى "فعولن"، وسنبيّن ذلك عند تقطيع القصيدة.

تخلّلت الأبيات الشّعرية زحافات وعلل على القول بأنّ الزّحاف " تغيير مختص بثواني الأسباب مطلقا بلا لزوم، وقد اختصّ الزّحاف بالأسباب لأنّه أكثر دورانا في الشّعر من العلّة، وهي أكثر وجودا على الأوتاد، ويختصّ بثواني الأسباب دون أوائلها، تكون في كامل البيت على خلاف العلّة الّتي تكون في العروض و الضّرب، والزّحاف لا يلزم سائر أبيات القصيدة كما تلزم العلّة"،[2] فالزّحاف يسهّل للشاعر عمليّة النّظم، باعتباره كسر خفيف لها، فيختار وزنا يتلاءم مع نفسيته فإذا انكسرت نفسيته يحدث للوزن تغيير ولتوضيح ذلك سوف نقطّع أبيات القصيدة:

---

[1]- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، ص20.

[2]- ينظر: محمد أبو الشّوارب، علم العروض و تطبيقاته، دار المعارف للنّشر و التّوزيع، دط ، الإسكندريّة، 2006، ص42.

• تضيق بنا الدنيا إذا غبتم عنّا	و تذهب بالأشواق أرواحنا منّا.
تضيق بنددنيا إذا غبتمو عننا	و تذهب بلأشواق أرواحنا مننا.
0/0/0//0/0//0/0/0///0//	0/0/0//0/0//0/0/0///0//
فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
• فبعدكم موت و قربكم حيا	فإن غبتموا عنّا و لو نفسا متنا.
فبعدكمو موتن و و قربكمو حيا	فإن غبتمو عننا و لو نفسن متنا.
0//0///0//0/0/0///0//	0/0/0///0//0/0/0//0/0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
• نموت ببعدكم و نحيا بقربكم	وإن جاءنا عنكم بشير للقا عشنا.
نموت ببعدكم و نحيا بقربكم	وإن جاءنا عنكم بشير للقا عشنا.
0//0//0/0//0///0//	0/0/0//0/0//0/0/0//0/0//
فعول مفاعلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
• و نحيا بذكركم إذا لم نراكم	ألا إنّ تذكار الأحبّة ينعشنا.
و نحيا بذكركم إذا لم نراكمو	ألا إنن تذكار لأحببة ينعشنـــا.
0//0//0/0//0//0/0//	0/0/0///0//0/0/0//0/0//
فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

• فلولا معانيكم تراهـــا قلوبنا	إذا نحن أيقاظ وفي النّوم إن غبنا.
فلولا معانيكم تراها قلوبنا	إذا نحن أيقاظن و فننوم إن غبنا.
0//0//0/0//0/0/0//0/0//	0/0/0//0/0//0/0/0//0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلـــن
• لمتنا أسى من بعدكم وصبابة	ولكنّ في المعنى معانيكم معنا.
لمتنا أسن من بعدكم و صبابتن	و لاكنن فلمعنى معانيكمو معنـــا.
0//0///0//0/0/0//0/0//	0/0/0//0/0//0/0/0//0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلـن
• يحرّكنا ذكر الأحاديث عنكم	و لولا هواكم في الحشا ما تحرّكنا.
يحررركنا ذكر لأحاديث عنكمو	و لولا هواكم فلحشا ما تحرركنـــا.
0//0//0/0//0/0/0///0//	0/0/0//0/0//0/0/0//0/0//
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلـن
• فقل للّذي ينهى عن الوجد أهله	إذا لم تذق معنى شراب الهوى دعنا.
فقل للذي ينهى عن لوجد أهلهو	إذا لم تذق معنى شراب لهوى دعنا.
0//0//0/0//0/0/0//0/0//	0/0/0//0/0//0/0/0//0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلـن

• إذا اهتزّت الأرواح شوقا إلى اللّقا	ترقّصت الأشباح يا جاهل المعنى.
إذ هتززت لأرواح شوقن إللقـا	ترققصت لأشباح يا جاهل لمعنى.
0//0//0/0//0/0/0/0/0//0//	0/0/0//0/0//0/0/0///0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
• أما تنظر الطير المقفّص يا فتى	إذا ذكر الأوطان حنّ إلى المغنى.
أما تنظر ططير لمقففص يا فتى	إذا ذكر لأوطان حنن إللمغنى.
0//0///0//0/0/0/0//0//	0/0/0///0//0/0/0///0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
• يفرّج بالتغريد ما بفؤاده	فتضطرب الأعضاء في الحسّ والمعنى.
يفررج بتتغريد ما بفؤادهـي	فتضطرب لأعضاء فلحسس و لمعنى.
0//0///0//0/0/0///0//	0/0/0//0/0//0/0/0///0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
• ويرقص في الأقفاص شوقا إلى اللّقا	فتهتزّ أرباب العقول إذا غنّى.
و يرقص فلأقفاص شوقن إللقا	فتهتزز أرباب لعقول إذا غننى.
0//0//0/0//0/0/0///0//	0/0/0///0//0/0/0//0/0//
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

• كذلك أرواح المحبين يا فتى	تهزّزها الأشواق للعالم الأسنى.
كذالك أرواح لمحببين يا فتى	تهززهلأشواق للعالم لأســـى.
//0//0/0//0/0/0///0//	0/0/0//0/0//0/0/0///0//
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
• أنلزمها بالصّبر و هْي مشوقة	وهل يستطيع الصّبر من شاهد المعنى.
أنلزمها بصصبر وهْي مشوقتن	و هل يستطيع صصبر من شاهد لمعنى.
0//0///0//0/0/0///0//	0/0/0//0/0//0/0/0//0/0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
• إذا لم تذق ما ذاقت الناس في	فبالله يا خالي الحشا لا تعنّفنا.
إذا لم تذق ما ذاقت نناس فلهوى	فبللاه يا خال لحشا لا تعننفنا.
0//0//0/0//0/0/0//0/0//	0/0/0//0/0//0/0/0//0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
• و سلّم لنا فيما ادّعينا لأنّنا	إذا غلبت أشواقنا ربّما صحنا.
و سللم لنا فيم ددعينا لأننا	إذا غلبت أشواقنا ربما صحنا.
0//0//0/0//0 /0/0//0/0//	0/0/0//0/0//0/0/0///0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

•و تهتزّ عند الإستماع قلوبنا	إذا لم نجد كتم المواجيد صرّحنا.
و تهتزز عند لإستماع قلوبنا	إذا لم نجد كتم لمواجيد صررحنا.
0//0///0//0/0/0//0/0//	0/0/0//0/0//0/0/0//0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
• وفي السر أسرار دقاق لطيفة	تراق دمانا جهرة إن بها بحنا.
وفسسرر أسرارن دقاقن لطيفتن	تراق دمانا جهرتن إن بها بحنا.
0//0//0/0//0/0/0//0/0//	0/0/0//0/0//0/0/0///0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
• فيا حادي العشّاق قم و احد قائما	و زمزم لنا باسم الحبيب وروّحنا.
فيا حادي لعششاق قم و حد قائمن	و زمزم لنا بسم لحبيب و رووحنا.
0//0//0/0//0/0/0//0/0//	0/0/0///0//0/0/0//0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
• وصن سرّنا في سكرنا عن حسودنا	وإن أنكرت عيناك شيئا فسامحنا.
و صن سررنا في سكرنا عن حسودنا	و إن أنكرت عيناك شيئن فسامحنا.
0//0//0/0//0/0/0//0/0//	0/0/0//0/0//0/0/0//0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

• فإنّا إذا طبنا و طابت عقولنا	و خامرنا خمر الغرام تهتّكنا.
فإننا إذا طبنا و طابت عقولنـا	و خــامرن خمر لغرام تهتتكنا.
0//0//0/0//0/0/0//0/0//	0/0/0///0//0/0//0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن فعولن فعول مفاعيلن
• فلا تلم السّكران في حال سكره	فقد رفع التّكليف في سكرنا عنّا.
فلا تلم سسكران في حال سكرهي	فقد رفع تتكليف في سكرنا عننا.
0//0//0/0//0/0/0///0//	0/0/0//0/0//0/0/0///0//
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ومن خلال تقطيعنا للقصيدة، نلاحظ أنّ الشّاعر اعتمد على تفعيلتين تكرّرتا مرّتين في كلّ شطر، وهما (فعولن مفاعيلن)، وهما تفعيلات بحر الطّويل، مع دخول زحاف القبض على القصيدة، وهو حذف الخامس السّاكن من التّفعيلتين المذكورتين، وما شدّ انتباهنا أنّ زحاف القبض موجود في كلّ بيت ذلك أنّنا إن لم ، فإن لم نجده في التّفعيلة الأولى وجدناه في التّفعيلة الثّانية، فورد زحاف القبض على مستوى التفعيلة الأولى (فعولن)⇐ فعول 29 مرّة، أما بالنّسبة للتفعيلة (مفاعيلن)⇐فعولن فوجدناه 23 مرّة، على تحوّل مفاعيلن في البيت ما قبل الأخير إلى فعولن بعد حذف السبب الأخير من التفعيلة، وذلك لحاجة الشّاعر الماسة إلى هذا التّغيّر الطارئ، والسبب في تغير التفعيلة تغير حالة الشاعر النفسية التي تتأرجح بين الحزن و الفرح، وهذا النّوع من الزحاف يدخل على البحر الطّويل، ف: فَعُولُن⇐ فعولُ و مَفَاعِيلُن⇐ مَفَاعِلُن ومفاعيلن⇐ مفاعي وتحوّل ⇐ فعولن.

وما يلاحظ كذلك أنّ زحاف القبض دخل على العروض، فعروض الأبيات كلّها مقبوضة ما عاد البيت الأوّل، وهي ضرورة شعريّة لجأ الشّاعر إليها، فجاءت صحيحة وجوبا، أمّا بالنّسبة لأضرب القصيدة فكلّها صحيحة، أمّا بالنّسبة لصحّة التفعيلتين فوردتا على التّوالي: 59، 64 على أن يكون المجموع 176، فالزّحافات:" ترتبط بالحالة النّفسيّة للشّاعر، وتعمل على اختصار عدد الأصوات، إذ كلّما اشتدّ الانفعال إلاّ و كثر الزّحاف".[1]

فأبو مدين شعيب التّلمساني وفّق إلى حد كبير في اختياره لبحر الطويل، كبحر يبني عليه قصيدته، وذلك لطول نفسه، فهو يتوافق و يتماشى مع موضوع القصيدة، فالوزن هو أساس بناء القصائد والقصيدة الخالية منه لا يمكن أن تسمّى قصيدة، بالإضافة إلى الإيقاع الّذي يتركه والتغييرات الّتي تطرب السّامع، وله وظيفة فنيّة و جمالية تبعث اللّذّة و المتعة في نفوسنا، فهو عنصر جمالي وإيقاعي بالدرجة الأولى لعب دوره الفعّال في القصيدة.

1-1-2- **القافية**: اختلف الباحثون في تعريف القافية، **فالخليل بن أحمد الفراهيدي** يعرّفها بقوله:"هي من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع ما قبله".[2]

فالقدماء تنبّهوا إلى الأثر الموسيقي الّذي تتركه القوافي، كما تنبّهوا إلى ضرورة ارتباط موسيقاها بدلالة و مبنى القصيدة، فنغمات القافية تتردّد إيقاعيا، و تعمل هي الأخرى على ضبط خطوات القراءة، وهي الّتي تكوّن وحدة البيت في القصيدة، و ذلك حسب موجة الشّاعر النّفسيّة، علاوة على ذلك الموسيقى الجميلة الرنّانة الّتي تتركها، و المتشكلة من الوزن والقافية، فالكلام لا يسمّى شعرا إلاّ إذا احتوى عليهما معا، فأبو مدين شعيب التّلمساني سعى في قصيدته إلى اختيار

[1]- حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشّعر العربي، دار المعرفة الجامعيّة، دط ، بيروت، 2001، ص94.

[2]- جورج مارون، علما العروض و القافية، المؤسّسة الحديثة للكتاب، دط ، طرابلس، 2008، ص145.

الموسيقى الدّاخليّة لإظهار مناخه النّفسي، فالقافية تتناغم و تتّفق مع حالة الشّاعر النّفسيّة، فهو لم يعتمد على قافية واحدة بل نوّع فيها مع احتفاظه نفسه بالوزن، و من بين القوافي الموجودة في القصيدة نجد: منّا، متنا، عشنا، غبنا، معنا....الخ، مع أنّ هذه الكلمات و إن تبدو مختلفة إلاّ أنّها في علاقة ائتلاف مع موضوع القصيدة، و معبّرة عن انفعالات الشّاعر.

فالقافية الّتي اعتمدها الشّاعر قافية مطلقة، لأنّه أراد التّعبير عمّا يجول بداخله بكلمات تجعلنا نعيش و نتفاعل معه، وذلك حتّى يتمكّن من إظهار العلاقة القائمة بين القيمة الدّلاليّة والنّبر الإيقاعي الّذي حقّقته، أي تحقيق الوظيفة الدّلاليّة و الإيقاعيّة على هذا المستوى، كما تساهم في تكوين الموسيقى المنبعثة من النّص الشّعري، حسب براعة الشّاعر في استخدامه لها وانسجامها مع عاطفته، زيادة على إيقاعها الرنّان المنبعث في قالب فنّي جميل، وعلى العموم، فالقوافي تجدّد الطاقة الجمالية و الموسيقيّة للقصيدة، فضلا عن الحُلّة الإيقاعية المتواصلة الّتي تركتها، بحيث جعلت المقطوعة تنسجم مع دلالة النّص الشعري.

1-1-3- الرّوي: يعتبر حرف الرّوي أحد الأركان الأساسيّة الّتي يقوم عليها الشّعر وهو:" الحرف الّذي تبنى عليه القصيدة، فيقال قصيدة داليّة إذا انتهت بحرف الدّال أو رائيّة إذا انتهت بالرّاء، ويلزم في آخر كلّ بيت، فلا بدّ لكلّ قصيدة أن تنتهي بحرف رويّ"،[1] وهذا يدلّ على أنّ الرّوي حرف يتكرّر و يلزم آخر كلّ بيت من أبيات القصيدة، فتنسب إليه فتسمّى نونيّة، سينيّة ....الخ.

والقصيدة الّتي بين أيدينا تنتهي بألف مد، إلاّ أنّ هذا الحرف لا يعدّ رويا لأنّ حروف المدّ لا تصلح أن تكون رويّا، والرويّ هو حرف النّون، بمعنى القصيدة نونية، ويتميّز هذا الرّوي بأنّه رويّ

[1]- محمد آدم ثويني، علم العروض و القوافي، دار صفاء للنّشر و التّوزيع، ط1، عمان،2004، ص232.

مفتوح، والشّاعر استخدم رويّا مفتوحا لأنّه يتناسب مع تجربته الشّعوريّة كاشفا عن معاناته من تباريح الحب للذّات الإلهية، وبالنسبة للفتح فهو يمتاز بعدم وجود اعتراضات عند النطق به، فالشّاعر يسرّح بما يعانيه و يعبّر عن شوقه للقرب من الذّات الإلهيّة، فألف المدّ جاءت كرد فعل لإشباع حرف الرّوي "النون"، والّذي يعتبر وصلا في القافية، ولعلّ الهدف من هذا الإشباع إظهار لاستمرار معاناة أبي مدين الّتي تتأرجح بين بعد الحضور وبعد الغياب، وتدل على أنّ محبة الله تمتد إلى ما بقي الدهر، فكلّ من النون و ألف المدّ أحدثا إيقاعا خاصا و جميلا، "فلحروف المدّ والحركات وظيفة فنيّة صوتيّة، تؤدّي في كثير من الأحيان إلى تنوّع النّغمة الموسيقيّة".[1]

فالشّاعر وظّف حرف النّون كحرف رويّ لأنه في حالة نواح، وصوت النون له ارتباط وثيق بالمناجاة و النّجوى، وهذا الحرف أعطى حُلّة تزيينيّة منبعها الإيقاع العذب الهادئ المنسجم في قالب إيقاعي جميل.

1-2- الإيقاع الدّاخلي:

ينبعث الإيقاع الدّاخليّ من الأصوات التي تنبعث من الحروف و الكلمات و الجمل، فتكوّن بذلك" موسيقى عميقة كونها تتعامل مع الحرف في جهره و صفته و مدّه، وهي تتناسب بشكل كبير مع الحالة النّفسيّة للشّاعر، وتشمل كذلك على التّكرار الّذي يعمل على إبراز موسيقى النّص الدّاخليّة" [2]، فإيقاع الحرف يتشكّل من خلال تكراره في القصيدة لأنه كلّما وجد بكثرة إلاّ و لعب دوره، وكذلك بالنسبة للكلمات و الجمل، فالإيقاع يرتبط بالصوت أكثر لأنّ كلّ من التصريع والتكرار يرتبط بالحرف، فيتوافق مع الحالة النّفسيّة لذلك سمّي إيقاعا داخليّا.

---

[1]-إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة، 1999، ص29.

[2]- عبد الرحمان إبراهيم، قضايا الشعر في النّقد، دار العودة، دط ، بيروت، 1881، ص30.

1-2-1-**التّصريع**: يعدّ التّصريع عنصرا إيقاعيا تقليديا لجأ إليه فحول الشّعراء، فهو:" لون من السّجع يختصّ بالشّعر دون النّثر، وفيه يتمّ جعل العروض مقفّاة تقفية الضّرب، ويكثر في مطلع القصائد"،[1] بالإضافة إلى دوره في بناء النّص.

و يظهر إيقاع التّصريع في قول شعيب:

تضيق بنا الدّنيا إذا غبتم عنّا و تذهب بالأشواق أرواحنا منّا.

فالتّصريع ظهر في الحرف الأخير من كلمتي(عنّا ، منّا)، وهي ثنائيّة منحت القصيدة إيقاعا خاصا و توازنا رائعا، وهو موجود في جميع البحور، ويظهر في الكلمة الأخيرة من صدر البيت وعجزه من البيت الأوّل، فأبو مدين حريص على التّناغم الصّوتي، ويظهر حرصه في استخدامه للتّصريع الّذي أضفى نغمة موسيقيّة متوازنة بين الضّرب و العروض، وبفضل التّصريع نعرف بأنّ النّص موزون غير منثور، فالمتأمل للبيت يلاحظ التوازن الصوتي الّذي تركه حرف النّون بانجذاب السّامع له، فالقارئ يتسلّى بإيقاع التّصريع و يسهّل له عمليّة الحفظ، و هذه هي جمالية و رونقة التّصريع.

2-2-1-**التّكرار**: يعدّ التّكرار ظاهرة أسلوبيّة متميّزة، يرد على مستوى الكلمة، على مستوى الجملة كما يرد على مستوى الحرف، فالمتكلم يأتي بلفظة ثمّ يعيدها بشرط أن يتفق المعنى بين اللفظتين، فهو:" تكرير اللّفظ أو المعنى أو العبارة لإحراز فائدة التّأكيد و التّرسيخ، وعند البلاغيين والمتأخرين منهم على وجه الخصوص أنّه أكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني"،[2] ويأتي به الشاعر قصد

[1]- أحمد محمود المصري، رؤى في البلاغة العربيّة، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية، 2008، ص182.

[2]- يحيى بن معطي، البديع في علم البديع، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النّشر، ط1، الإسكندرية،2003، ص189.

التّأكيد و التّعظيم، فالشاعر المبدع هو الّذي يستفزّ المتلقّي، فيقرّب له البعيد و يبعد عنه القريب ليعيش اللّحظة.

و هو على أنواع:

♦**التّكرار في الحروف(الجّر، العطف، النّداء)**: إنّ تكرار الحروف يعزّز النّسيج الصوتي، فتقترب الأصوات من بعضها البعض بين الشّديدة و الرّخوة، فتمنح القصيدة إيقاعا تستجيب للحالة النّفسيّة للشاعر، وكلّما زاد العنصر التّكراري زادت كثافة الإيقاع في الأبيات، فأبي مدين نوّع في الحروف بين الجرّ و العطف و النّداء، إذ لا يمكن الاستغناء عن هذه الحروف في القصيدة.

و من بين حروف الجرّ المتكرّرة نجد (من، ب، في):

تضيق بنا الدنيـــا إذا غبتـــم عنا و تذهب بالأشواق أرواحـــــنا منّا.

لمتنا أسى من بعدكم و صبـــــابة ولكن في المعنى معانيكـــم معنا.[1]

و يرقص في الأقفاص شوقا إلى اللّقا فتهتزّ أربـاب العقـــول إذا غنّى.

أمّا بالنّسبة لحروف العطف(الفاء و الواو) قوله:

فيا حادي العشّاق قم و احد قائمـــا و زمزم لنا باسم الحبيب وروّحنا.[2]

فلولا معانيكـــم تراهـــا قلوبنـــا إذا نحن أيقاظ و في النّوم إن غبنا.

و صن سرّنا في سكرنا عن حسودنا و إن أنكرت عيناك شيئا فسامحنا.

ومن أمثلة تكرار الشّاعر لأداة النّداء نجده كرّر حرف (يا) في قوله:

إذا اهتزّت الأرواح شوقا إلى اللّقا ترقّصت الأشباح يا جاهل المعنـى.

فيا حادي العشّاق قم واحد قائما و زمزم لنا باسم الحبيب و روّحنـا.

---

[1]- أبي مدين التلمساني، الديوان، ص59.

[2]- المصدر نفسه،ص60.

قام الشّاعر بتكرار للحروف وذلك لحاجته إليها، بالإضافة إلى دورها الفعّال في الربط و الانتقال من جملة إلى أخرى، فإذا استبدل حرف مكان حرف اختلّ المعنى، فالتّلمساني كرّر حرف الجر على غيره للتّأكيد على الغايات الّتي أراد أن يوصلها إلى السامع مع تركها لجرس موسيقي إيقاعي.

♦**التّكرار في الألفاظ والجمل**: يعدّ تكرار الألفاظ شكل آخر من أشكال التّكرار يقوم على إيراد اللّفظة، سواء على مستوى البيت الواحد أم على مستوى القصيدة.

ومن أمثلة التّكرار على مستوى البيت الواحد نجد تكرار لفظتي "الصّبر"و "المعنى":

أنلزمها بالصّبر و هي مشـوقة و هل يستطيع الصّبر من شاهد المعنى.[1]

لمتنا أسى من بعدكم و صبابة ولكن في المعنى معانيكم معنـــــــــا.

و من أمثلة التكرار على مستوى القصيدة قوله:

تضيق بنا الدّنيا إذا غبتم عنّا وتذهب بالأشـــــواق أرواحـــــنا منّا.

وسلّم لنا فيما ادّعينا لأنّنـــــا إذا غلبت أشواقنـــــا ربّمـا صحنـــــا.[2]

كذلك أرواح المحبّين يا فتـى تهزّزها الأشواق للعـــــالم الأسنـــــى.

ومن الكلمات الّتي تكرّرت بلفظها و معناها نجد لفظة: موت، تهتزّ، ترقص، السّكران، طبنا، السّر...الخ.

أمّا بالنّسبة للتّكرار على مستوى الجملة، فقال عن شوقه و حبّه للذّات الإلهية:

إذا اهتزّت الأرواح شوقا إلى اللّقـــــا ترقّصت الأشباح يا جاهل المعنى.

و يرقص في الأقفاص شوقا إلى اللّقا فتهتزّ أربـــــاب العقول إذا غنّى.

---

[1]- أبي مدين التلمساني، الديوان، ص60.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ومن خلال هذه التكرارات استخلصنا بأنّ روح الشّاعر متعلّقة بالذّات الإلهيّة، وجسّد ذلك في عبارات موحية خصوصا كلمة(الشّوق)، فالتكرارات عبّرت عن تجربته الشّعوريّة المتشوّقة لرؤية الله، بالإضافة إلى دروها الفعّال في اتساق النّص الشعري، فالشّاعر لجأ إليها قصد إيصال ما يريد إيصاله للمتلقّي بدقّة، ويجعله مشاركا إياه فيحسّ و يعاني ما يعانيه فيفرح لفرحه ويحزن لحزنه، كما عملت على الموازنة بين معاني الجمل إيقاعيّا و موسيقيّا.

♦**التّكرار الصّوتي:** هو عبارة عن صوت يهيمن على بنية المقطع الشّعري، على اعتبار أنّ الصّوت هو أصغر وحدة في تكوين الكلمة، كما أنّه لا يمكن أن ننسى أو نغفل عن مكانته الإيقاعيّة، ورغم أنّه من أبسط أنواع التّكرار و أقلّه أهميّة، إلاّ أنّ له وقعا خاصا على الأذن، ويظهر بشكل مبرح تكرار حرف النون في القصيدة، كونه أوّلا رويّا و ثانيا باعتباره من أحد حروف النّواح، فأبي مدين التلمساني اعتمد على الأصوات المهموسة و المهجورة، و من بين مجموع الأصوات المهموسة الموجودة نجد صوت (السين، الشين، التاء)، وهذه الأصوات:" لا تتذبذب الأوتار الصّوتيّة حال النّطق بها، يعني إخفاء الصّوت في الكلام".[1]

أما المجهور فهو الّذي تتذبذب فيه الأوتار الصّوتيّة حال النّطق به، والجهر"رفع الصّوت أو إعلان القول، وهي في اللّغة العربيّة: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ظ، ع ،ق ، ل،م ، ن، و، ي".[2]

استعمل الشّاعر في القصيدة الأصوات الّتي رسمت الحالة الانفعالية الّتي يعيشها، وعبّرت عن تجربته و أحاسيسه، فناسبت الموضوع خصوصا أنّه في حالة نواح كما قلنا، لأنّ الصّوت الّذي كان له الحظ الأوفر في الاستعمال صوت (النون) يليه(الباء) ثمّ (القاف)، فقد تكرّرت هذه الأصوات على التّوالي: 45،91،86 من مجموع حروف القصيدة، والسّبب في استعمال صوت

[1]- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطّباعة و النّشر، ط1، القاهرة، 2000، ص174.

[2]- كمال بشر، علم الأصوات، ص175.

النون بكثرة و احتلاله المرتبة الأولى أنّ الشاعر تحدّث بصفة الجمع فوظّف نون الجماعة الّتي توحي بالسّمو إلى الحضرة الإلهيّة، فهو"صوت مجهور متوسّط بين الشّدة والرخاوة"،[1] وهنا تظهر المناجاة الّتي يعيشها الشّاعر و موافقة هذا الحرف ل: (بعد الغياب و بعد الحضور)، فالحروف الموجودة في القصيدة تتأرجح بين الارتفاع و الإنخفاظ، سواء المهموسة أو المجهورة.

وفي الأخير يمكننا القول بأنّ التكرار يعمل على غايات أسلوبيّة متعدّدة منها: الإيقاع الموسيقي من جانب و التأكيد و الإفهام من جانب آخر، فالتكرار يوحي إلى فكر الشاعر و انفعالاته وميولاته، وهذا العنصر مرتبط بالجانب الدّلالي و هذا ما أدّى إلى القول بأنّ: التّحوّل الدلالي يحقّق لصورة القصيدة الشّعرية إيقاعا خاصا".[2]

[1]- عاطف جودة نصر، شعر عمر بن المرتاض (دراسة في نقد الشّعر الصوفي)، دار الأندلس، ط1، لبنان، 1982، ص359.

[2]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة بين البنية الدّلاليّة و الإيقاعيّة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دط، دمشق، 2000، ص212.

الفصل الثاني: المستوى التركيبي للقصيدة.

1- البنية النحوية و دلالتها.

2- البنية الصرفية و دلالتها.

3- البنية البلاغية و دلالتها.

المستوى التركيبي:

تعتبر دراسة التركيب في الخطاب الأدبي سواء كان شعرا أم نثرا ضرورة لمعرفة السمات الأسلوبية لدى الأديب، فالمستوى التركيبي" يهتم بالتراكيب و تصنيفها، وأي الأنواع من التراكيب التي تغلب على النص، فهل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الاسمي أو تغلب عليه الجمل الطويلة المعقّدة أو القصيرة أو المزدوجة، وهنا يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص، وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة"،[1] و يتفرّع هذا المستوى إلى فرعين أساسيين هما: المستوى النحوي الصرفي، والمستوى البلاغي.

1- **المستوى النحوي و دلالته:** يتركب النص الشعري من مجموعة من الأفعال و الجمل والحروف بالإضافة إلى الضمائر، ومن خلال العناصر المذكورة يتمكن الدارس من فهم النص ومعرفة أسلوب صاحبه.

1-1- الأفعال:

تعريف الفعل:"هو كلمة تدل على معنى في نفسها مقترنة بأحد الأزمنة الثلاثة، الماضي، الحاضر، والمستقبل".[2]

فالفعل الماضي هو:" كلمة تدل على معنى و زمن مرّ قبل النطق بها، أما **المضارع** فهو كلمة تدل على معنى صالح للحال و الاستقبال، و**فعل الأمر** هو كلمة تدلّ على معنى مطلوب تحقيقه

[1]- إبراهيم خليل، في النقد و النقد الألسني، دار الكندي، د ط، عمان، 2002، ص145.

[2]- إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي (دروس و تطبيقات)، الدار العلمية الدولية، ط1، عمان ، 2002، ص 14.

في زمن المستقبل".[1] ومن خلال هذا التعريف سوف نتطرّق إلى دراسة الأفعال الماضية والمضارعة و الأمرية الموجودة على مستوى القصيدة.

نلاحظ في قصيدة" تضيق بنا الدّنيا" أنّ أبا مدين نوّع في الأفعال و جلّ الأزمنة تتوافق مع تجربته، وباعتباره في حالة حضور و غياب استخدم الأفعال المضارعة بكثرة على نظيرتيها الماضية و الأمرية، لأنّ الحدث الّذي بصدد الحديث عنه في استمرار، ومن بين الأفعال المضارعة نجد: تضيق، تذهب، نموت، نحيا، يحركنا، تنظر، يفرّج...إلخ، حيث بلغ عددها ثلاثين فعلا معبّرة عن الحالة النفسية و المعاناة المستمرة الّتي يعيشها، وبالنسبة للأفعال الماضية فقد وجدنا ستة وعشرين فعلا منها قوله: غبتم، متنا، ترقصت، غلبت، طابت...إلخ.

أمّا عن أمثلة الأفعال الأمرية فلم يكن لها الحظ الأوفر في الاستخدام، فقد استعمل ثمانية أفعال أمرية فقط، وهي على التالي: قل، سلّم، زمزم، قم، احد، روّح، صن، لا تلم، ورغم قلّتها مقارنة بغيرها إلاّ أنّها لعبت دورا في تركيب الجمل في القصيدة، عبّرت و أكّدت للآخر على أهميّة الحب الإلهي، والأفعال على تنوّعها وردت أربعة و ستين فعلا، فالشاعر وظّف الأفعال ليترجم أحاسيسه و مشاعره، فكثرة الأفعال المضارعة في القصيدة راجع إلى ما تحتويه من دلالة على الحركية و الاستمرارية، ويرمي وراء توظيف أبي مدين شعيب للأفعال، إلى التّأكيد عن تجربته الصّوفية الحالمة بملاقاة المحبوب و العيش بقربه، أمّا الأفعال الماضية فلعبت دورا في تقرير الحقائق و الوقائع، وهي حقيقية الشوق إلى الذات الإلهية، وسوف نقوم بإحصاء الأفعال في الجدول التالي:

[1]- محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية، د ط، بيروت، 2002، ص15.

الأفعال	عددها	نسبتها
الماضية	26	41.26%
المضارعة	30	47.61%
الأمرية	8	12.69%
المجموع	63	

تمثل الأفعال التي جاءت بصيغة الماضي بنسبة ٪41.26 من مجموع أفعال القصيدة، وهي نسبة أقل من الأفعال المضارعة، لأن نسبة الأفعال المضارعة قدّرت ب: ٪47.61 فالشاعر أكثر منها على غيرها لأنّها تفيد احتمال حدوث الشيء في زمن الحاضر، كما تلاءمت مع حالته المشوقة، على مجيء فعل الأمر بنسبة ٪12.69من مجموع الأفعال، وهي نسبة قليلة مقارنة بغيرها، فالملاحظ أن كل الأساليب الواردة في الأفعال لا تخرج عن موضوع الحب الإلهي، لأن القصيدة دارت بين الأنا(الشاعر) و الآخر، وسمحت للشاعر بالتعبير عن حالته النفسية، بالإضافة إلى نصحه و إرشاده من خلال أساليب الأمر.

2-1- **الجمل**:" هي بناء لغوي يكتفي بذاته، وتترابط العناصر المكوّنة ترابطا مباشرا أو غير مباشر بالنّسبة للمسند و المسند إليه".[1]

وتنقسم الجمل إلى اسمية و فعلية و شبه جملة.....و سنتطرق إلى ذكر أنواع الجمل الموجودة في القصيدة.

[1]- عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2004، ص90.

1-2-1-**الجمل الفعلية**: "يعرف النحويون الجملة الفعلية بأنها الجملة المصدرة بفعل أي الجملة التي تبدأ بفعل، والمراد بصدر الجملة المسند و المسند إليه، فلا عبرة بما تقدم عليها من حروف."[1]

فالجملة الفعلية تعدّ دعامة أساسية في نظام القصائد، فأبا مدين استعمل الجمل الفعلية بكثرة لأنها الأنسب إلى تقرير الحقائق وهي حقيقة التجربة الصوفية، والفكرة التي أراد الشاعر أن يغرسها في أذهاننا و أذهان من سبقونا هي حقيقة الحب الإلهي، فتركيب الجمل عند الشاعر يعدّ مكملا للنظام اللّغوي، ومن أمثلة الجمل الفعليّة:

تضيق بنا الدنيا إذا غبتــم عنّا و تذهب بالأشـــــواق أرواحـــــــنا منّا.

فقل للذي ينهى عن الوجد أهله إذا لم تذق معنـــــــى شراب الهوى دعنا.

يفرج بالتـــــــــغريد ما بفؤاده فتضطرب الأعضاء في الحس و المعنى.

2-2-1- **الجمل الاسمية**: هي الجمل التي يتصدّرها اسم على خلاف الأولى التي يتصدرها فعل، فهذه الجمل لا تقل أهميّة عن سابقتها، وجاءت في شكل وصف لحالة الشاعر النفسية في تعابير قصيرة و جميلة، فالشاعر يلجأ إلى هذه الجمل لأنّها تحمل دلالات ثابتة، فالاسم كما هو معروف خال من الزمن و يصلح للدلالة على عدم تجدّد الحدث، وإعطائه لونا من الثبات و الاستقرار.

[1]- عبده الراجحي، التطبيق النحوي ،ص92.

ومن أمثلة الجمل الاسمية:

فلولا معانيكم تراها قلوبـــــنا إذا نحن أيقـاظ و في النـــــوم إن غبنا.

كذلك أرواح المحبّين يا فتـى تهزّزها الأشـــواق للعالـــم الأسنـــــى.

⇐كلّ الجمل عبّرت عن الشّوق و الحنين، بين بعد الغياب و بعد الحضور.

1-2-3- **شبه جملة**: "هي ليست جملة بالمعنى الّذي تفيده الجملة، لذلك سميّت شبه الجملة (جار و مجرور، ظرف)، ولا يؤدي الجار و المجرور فائدة في غياب الأفعال أو مشتقاتها، وأنّ هذه الجملة هي جملة عرجاء، لا يحسن السكوت عليها إلاّ بارتكازها على فعل أو ما يشبهه، ومن هنا فهي جملة تتعلّق بما يجعلها ذات فائدة، ويراد بالتّعلق الربط المعنوي أو التقديري بين الجار والمجرور، وما يجاورها من فعل أو يشبه الفعل."[1]

ومن أمثلة هذا النوع من الجمل:

لمتنا أسى من بعدكـــــــم و صبابة و لكن في المعنى معانيكم معنا.

و يرقص في الأقفاص شوقا إلى اللقا فتهتزّ أرباب العقول إذا غنّـى.

وفي السّر أسرار دقاق لطـــــــيفة تراق دمانا جهرة إن بـــها بحنا.[2]

نلاحظ أنّ الشّاعر أكثر من هذه الجمل، وذلك لغرض الربط بين العناصر حتّى تكون ككتلة واحدة.

[1]- عبد القادر حسين، فن البلاغة، دار غريب، د ط، القاهرة، 2006، ص114.

[2]- أبي مدين التلمساني، الديوان، ص60.

1-2-4- الجملة الشرطية: "وهي جملة متكوّنة من فعل الشرط، وهو المسند و لا يستقيم في غياب المسند إليه، وهو جواب الشرط، وجاءت فيها أراء متفاوتة فهناك من يعدها فعليّة إن تصدّرت بالفعل، إن تعمل تنجح، واسميّة إن تصدرت بالاسم، سعيد إن تصاحبه يخدمك".[1]

وتحديد معنى الجملة الشرطية في القصيدة مرتبط بسلامة البنية التركيبية للجملة، فالجملة الشرطية تتكوّن من عنصرين بالإضافة إلى الأداة، وهما جملة الشرط و جملة جواب الشرط، ولا يمكن فصل الواحدة عن الأخرى و إلاّ فاختل المعنى، فمعنى الجملة مرتبط بجوابها.

و من بين الجمل الشرطية الواردة في القصيدة:

نموت ببعدكـــــــم و نحيا بقربكـــم و إن جـاءنا عنكم بشير اللّقا عشنا.

فقل للذي ينهى عن الوجـــــــد أهله إذا لم تذق معنى شراب الهوى دعنا.

إذا لم تذق ما ذاقت الناس في الهوى فبالله ياخـــــــالي الحشا لا تعنّفنا.[2]

تتكوّن الجملة الشرطية من جملتين، جملة الشرط و تحتوي على أداة و فعل الشرط، وجملة جواب الشرط و تتضمن فعل جواب الشرط، و هي كرد و جواب على الأولى، ففي الجملة الأولى جملة الشرط هي: "إن جاءنا عنكم بشير اللّقا" و جوابها هو "عشنا"، و الأداة هي "إن"، أما الجملة الثانية و الثالثة احتوت على أسلوب شرط بأداة شرط مختلفة "إذا"، فجملة الشرط هي:" إذا لم تذق معنى شراب الهوى" و جوابها هو "دعنا"، أمّا الأخيرة، فجملة الشرط هي "إذا لم تذق ما ذاقت الناس في الهوى، وجاء جوابها على شكل أسلوب أمر في صيغة النهي وهو "لا تعنّفنا".

---

[1]- صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، د ط، الجزائر، 2001، ص29.

[2]- أبي مدين التلمساني، الديوان، ص60.

فالجمل الشرطية الواردة في القصيدة احتوت على أسلوب شرط ، وقد لعبت دورا في إحكام وضبط معاني القصيدة بتراكيبها السليمة، فالملاحظ أنّ الشاعر استخدمها بكثرة مع التنويع في الأدوات بين:"إن"و"إذا"، مما جعل التراكيب محكمة، ذلك أنّ:" محور الجملة الشرطية الربط بين حديثين ربطا عضويا، بحيث يكون أحدهما مقدمة و الآخر نتيجة، وهذان الحدثان اللّذان يتم ربطهما ليس قائمين بذاتهما وحدهما بل إنّهما مسندان بالضرورة إلى من يقوم بهما، وهكذا لا يكون الترابط بين حديثين بل في الحقيقة بين تركيبين إسناديين لكلّ منهما مقوماته الإسنادية من محكوم به و محكوم عليه، ولا يتم الربط بين هذين التركيبين إلاّ بأداة خاصة تقوم بترتيب العلاقة بينهما".[1]

1-2-5- **الجمل الندائية:**" هي التي تكون مسبوقة بأداة نداء، مثل يا، أي، أيا، آه"،[2] والنداء: " هو طلب إقبال المدعو على الداعي لأحد حروف مخصوصة، ينوب كلّ حرف منها مناب الفعل أدعو".[3]

فالهدف من وراء الجمل الندائية مخاطبة أشياء معنوية و جامدة بغرض التّأثير في النفوس، وتقريب الصورة و المعنى بأسلوب ندائي ذكي من طرف الشاعر، فأبي مدين التلمساني استعمل أداة نداء واحدة وهي "يا" بالإضافة إلى المنادى المفرد الّذي تنوّع حسب مقتضى الحال، فأسلوب النداء يتركّب من الأداة و المنادى، وكل النداءات الموجودة في القصيدة انصبّت على الآخر الذي يجهل الدار الآخرة، لذلك نجد الشاعر يذكّرهم ويحثّهم على محبّة الله، ولعب هذا الأسلوب دورا

---

[1]- علي أبو المكارم، التراكيب الإسنادية للجمل، الوصفية الظرفية الشرطية، مؤسسة المنار، ط1، القاهرة، 2007، ص147.

[2]- عبد اللطيف شريفي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 2004، ص33.

[3]- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، د ط، القاهرة، 2004، ص98.

مهما في الجملة بصفة خاصة، وفي بنية القصيدة بصفة عامة، ورغم أنّها حملت شحنات دلالية قويّة، إلاّ أنّ الشاعر لم يكثر منها إلاّ ما خدم القصيدة، ومن أمثلتها:

أما تنظر الطير المقفّص يا فتـــــى إذا ذكر الأوطان حنّ إلى المغنى.

فيا حادي العشاق قم و احـــــد قائما و زمزم لنا باسم الحبيب و روّحنا.

إذا لم تذق ما ذاقت الناس في الهوى فبالله يا خالي الحشا لا تعنّفنـــا.

فالشاعر نادى مسميات لها علاقة بتجربته الصوفية باعتباره من أكبر المتصوّفين، منها: يا فتى، يا حادي، يا خالي، أي السّالك في الطريق الصوفي أو الواصل المنقطع بأسلوب يربط بين المنادى والمنادي، فكان مناسبا لذلك باعتباره أسلوبا ندائيا، فعمل دوره الفعال في بنية القصيدة وتركيبها السليم.

ومن خلال دراستنا للجمل نلاحظ أنّ الشاعر نوع بين الجمل، من اسمية و فعلية و شبه جملة بالإضافة إلى الندائية و الشرطية، فكل الأساليب الموجودة في الجمل تصبّ تحت موضوع واحد يجمعها، و هو شوقه و حنينه و حبّه للذات الإلهيّة.

1-3-الحروف: "الحرف هو ما دلّ على معنى في غيره، فإذا جاء في الكلام ظهر له المعنى، وإذا انفرد بنفسه لم يدل على معنى"،[1] وتنقسم الحروف بدورها إلى قسمين: حروف الجر وحروف العطف.

[1]- إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب، دار الهوى، د ط، الجزائر، 1998، ص14.

1-3-1- **حروف الجر**: أجملها ابن مالك في قوله:

هناك حروف الجر و هي: من إلى حتى خلا حاشا في عن علــى.

من منذ ربّ الـــــــــلام واو و تا و الكاف و الباء و لعل و متى.[1]

فحروف الجر في القصيدة جاءت بصورة مكثفة، والشاعر لجأ إليها لأنها تخدمه فنوّع فيها بين: في إلى، ب، عن....والجدول الذي بين أيدينا يبين لنا عدد استخدام الشاعر لكل حرف من حروف الجر:

الحرف	في	الباء	عن	من	إلى	اللام
عدده في القصيدة	11	11	6	3	3	2

نلاحظ من خلال الجدول أنّ التلمساني استند على هذه الحروف لأغراض متعدّدة، منها ما يخدم القصيدة و منها ما يخدمه هو، حيث وردت ستة و ثلاثين مرّة (36)، فالتي أفادت الاستعانة قوله:" أنلزمها بالصبر"، "نحيا بذكركم"، وهناك ما يفيد التبليغ كقوله: "تهزّزها الأشواق للعالم الأسنى"، وكان الغرض الحقيقي من وراء هذه الحروف هو الربط و الوصل بين أجزاء المقطوعة الشعرية، حيث أصبحت القصيدة كبنية واحدة متلاحمة متناسقة يصعب تفكيكها ، أفكارها مترابطة منسجمة، تامة و متكاملة.

[1]- عبد الله أحمد جاد كريم، المعنى و النحو، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2002، ص253.

1-3-2- **حروف العطف**: حرف العطف هو" التابع الذي يتوسط بين متبوعة، وحروف العطف هي: الواو، الفاء، ثم، أو، أما، لكن، أم، لا، بل".[1]

في هذه القصيدة نجد أنّ الشاعر لم يكثر من استخدام أنواع أدوات العطف، بل وظّف ثلاثة منها:" الواو"،" الفاء"، "لكن"، والملفت للانتباه أنّ الواو طغى على القصيدة أكثر من "الفاء" و" لكن"، فاستعمل أربع و عشرون مرة، أمّا "الفاء" فتكرر عشرة مرات، على ورود "لكن" مرّة واحدة في البيت السادس في قوله:

لمتنا أســـــى من بعدكم و صبابة و لكن في المعنى معانيكم معنا.

وحروف العطف دلّت على الاستمرارية و تعاقب الأحداث كالتعاقب بين الحضور والغياب في القصيدة:

فبعدكــم موت و قربكــم حيـــا فإن غبتموا عنّا و لو نفسا متنـا.

فيا حادي العشاق قم و احد قائما و زمزم لنا باسم الحبيب و روّحنا.

والجدول التالي يبين و يوضح المرّات الّتي استخدم فيها الشاعر لحروف العطف:

نوع الحرف	الواو	الفاء	لكن
عدده في القصيدة	24	10	01

[1]- زين كامل الخويسكي، قواعد النحو و الصرف، دار المعرفة الجامعية، د ط، القاهرة، 2005، ص115.

فالجدول يكشف لنا بأنّ حروف العطف وردت بأعداد قليلة، إلاّ أنّها ساهمت في بناء وحدة متكاملة و جمل مترابطة في القصيدة، وذلك من أجل توليد قصيدة متجانسة إلى درجة يصعب علينا فصل شطر عن آخر أو بيت عن أخيه، فالشاعر اعتمد على حروف الجر و حروف العطف بنسب متفاوتة، فالأخيرة عملت على تعميق التّأثير و جعل الجمل متناسقة، أمّا الأولى فوضّحت المعاني، وبطبيعة الحال لا يمكن أن نعثر على قصيدة خالية من الحروف، فبها ترتبط الأفكار وتكتمل المعاني.

1-4-الضمير و بلاغة الإيحاء:

الضمير هو" اسم معرفة يدل على معيّن من متكلّم أو مخاطب أو غائب للضمير، والضمائر إمّا مستترة أو متّصلة أو منفصلة"،[1] والضمير كما هو معروف يمارس دوره التركيبي في القصيدة، و يتجاوز دلالته الوضعيّة من خلال وجوده في السياق، فيجعل منها ذات مظهر أسلوبي خاص.

وفي دراستنا للقصيدة لاحظنا أنّ الشاعر نوّع في الضمائر، بين مستترة و ظاهرة، وبين متّصلة و منفصلة، و بين ما يدل على المتكلم و المخاطب و الغائب، و سوف نبيّن ذلك في هذا الجدول:

[1]- إيمان بقاعي، معجم الأسماء، دار المدار الإسلامي، ط1، لبنان، 2003، ص250.

ضمير المتكلم	ضمير المخاطب	ضمير الغائب
بنا،عنّا،نموت،نحيا،أرواحنا،منّا،متنا، جاءنا، عشنا، نراكم، ينعشنا، تراها، قلوبنا، نحن، غبنا، يحركنا،تحركنا، دعنا، أنلزمها، لنا، ادعينا، لأنّنا،أشواقنا، قلوبنا،نجد،طبنا، صرحنا، دمانا،بحنا، سكرنا، حسودنا، عقولنا، خامرنا، تهتكنا،غلبت.	غبتم، بعدكم، قربكم، عنكم،ذكركم، معانيكم، هواكم، فتى، خالي، لا تعنفنا، سلم، حادي، قم، احد قائما، زمزم، روّح، صن، أنكرت، عيناك، سامحنا،لا تلم.	ينهى، ذكر، يفرج، بها، طابت، تضطرب، يرقص، تهتزّ، حنّ، تهززها، شاهد، هي، مشوقة، يستطيع، ذاقت، تراق،السكران، سكره.

توصّلنا من تحليل الجدول إلى أنّ ضمير المتكلم المتصل بنون الجماعة طغى على القصيدة، فالشاعر واحد من هؤلاء الجماعة، وهو من المحبين للذات الإلهية فهو يتكلّم و يخاطب في نفس الوقت، والضمائر على تنوعها جاءت متّصلة في قوله: ينعشنا، يحركنا، قلوبنا....إلخ، ومستترة في قوله: يستطيع، روح، يرقص....إلخ، وظاهرة تحت قوله:

فلولا معانيكم تراها قلوبنـــــــــا إذا نحن أيقـــاظ و في النوم إن غبنا.

أنلزمها بالصبر و هي مشـــوقة وهل يستطيع الصبر من شاهد المغنى.

استخدم الشّاعر الضمائر تفاديا للتكرار الممل، فالضمائر على اختلافها زادت من اللّفظ عذوبة ومنحته جمالا، فالهدف الأسمى من وراء استخدام الشّاعر للضّمائر هو الرّبط بين أجزاء البيت الواحد، فهي تسهم في التّعبير عن مكنون النّفس و إيضاح المعنى و إيصاله للقارئ و التّأثير فيه.

1-5-**التّقديم والتّأخير**: بعدما درسنا الجمل الموجودة في القصيدة لمحنا ظاهرة التقديم و التأخير، لجأ أبي مدين إلى تأخير ما حقّه التقديم و تقديم ما حقّه التأخير في قوله:

أما تنظر الطير المقفص يا فتـى إذا ذكر الأوطان حنّ إلى المغنـــــى.

كذلك أرواح المحبين يا فتـــــى تهززها الأشـــواق للعالم الأسنـــــــى.

فالشّاعر أخّر في المنادى، ويبرز دور المنادى أكثر في بداية سياق الكلام، على أن يقول:

يافتى أما تنظر الطير المقفـص إذا ذكر الأوطان حنّ إلى المغنـــى.

كذلك يا فتـــى أرواح المـحبّين تهززها الأشواق للعالم الأسنـــــــى.

هذا عن تأخير ما حقّه التقديم، أمّا عن تقديم ما حقّه التّأخير فيظهر في تقديم شبه الجملة:

و في السر أسرار دقاق لطـيفة تراق دمانا جهرة إن بها بحنـــــــــا.

اعتبرت ظاهرة التّقديم والتّأخير من المباحث الهامة التي حظيت بالعناية من قبل النّحاة والبلاغيين، فالتقديم و التأخير تغيير يصيب بناء و نظام الجملة و يعمل على إبراز الدّلالة، ومن خلال تلاعب الشاعر بهذا العنصر تظهر براعته التي تصب في أسلوبه التركيبي و الاستبدالي، ولجأ إليه لإظهار البعد التركيبي للنّص الشعري.

2-**المستوى الصرفي و دلالته:**

2-1- **اسم الفاعل:** هو"اسم يصاغ من الفعل المبني للمعلوم للدلالة على من قام بالفعل، ويصاغ اسم الفاعل من الثّلاثي على وزن (فاعل) نحو:كاتب، قارئ، ضارب، شاكر، عامل، و من غير الثّلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة و كسر ما قبل الآخر.

نحو :أكرم: يُكرم، مُكرم.

أضرب: يُضرب، مُضرب.

استغفر: يُستغفر، مُستغفر".[1]

فالشّاعر في قصيدته {تضيق بنا الدنيا} لم يكثر من استخدامه(اسم الفاعل) إلاّ ما خدم القصيدة، نحو: جاهل، خالي، حادي، قائما.

2-2-**جمع التكسير**: جمع التكسير هو" ما دلّ على أكثر من اثنين مع تغيير صورة المفرد، ويكون للعاقل و غير العاقل للمذكر و المؤنث، و هو سماعي في أكثر أوزانه، وينقسم إلى قسمين:

جمع القلّة: يدلّ على ثلاثة حتى عشرة و له أربعة أوزان(أفعل، أفعال، أفعلة، فِعلة).

جمع الكثرة: يدلّ على ما فوق العشرة إلى مالا نهاية و أوزانه عديدة تبلغ ستّة عشر وزنا".[2]

أكثر الشاعر من استخدام الجمع خصوصا الجمع الدال على القلّة كقوله: أشواق، أرواح، أيقاظ، أشباح، أوطان، أسرار...وكلّها على وزن أفعال، أمّا عن جمع الكثرة فلم يكثر منه إلاّ ما خدم موضوعه: قلوب، عقول، الناس، أحاديث، الأحبّة، معاني.

كل من اسم الفاعل و جمع التكسير زاد من إحكام القصيدة، كما خدما التركيب بالمعاني والدلالات.

3- **المستوى البلاغي**: سنتطرق في هذا المستوى إلى الجانب البلاغي من خلال البيان و البديع.

---

[1]- إيمان بقاعي، معجم الأسماء، ص230.

[2]- يوسف عبد الجليل، قواعد اللغة العربية، الأهلية للنشر و التوزيع، ط1، عمان،2001، ص30.

3-1- **البيان**: البيان هو" البلاغة و القدرة على التعبير و الإقناع و التأثير"،[1] تتضح قيمة البيان و يبرز معناه و يكبر تأثيره من خلال الأسلوب، ومن أجل إيضاح ذلك حاولنا الإبحار في عالم البيان لأنّه وافر الاستعمال في القصيدة.

3-1-1- **التشبيه**: يعتبر التشبيه من:"أحد الأركان الأساسية للبلاغة العربية، و فصل هام من فصول النظم، يقصد به تثبيت للمشبه حكما من أحكام المشبه به قصد المبالغة"،[2] و هو من الأساليب الأدبية التي جعلها العرب كمقياس للبراعة الأدبية، وهو الأساس التي تقوم عليه الصور الجمالية و البلاغية، ومن خلاله تظهر القدرة الفنية و الإبداعية عند المبدع أو الشاعر، فهو في أبسط معاينه " أن يشارك المشبه و المشبه به في صفة أو أكثر، وهي أوضح أو أظهر في المشبه به منهما في المشبه، و تجمع بينهما الأداة، و هي قد تكون اسما نحو شبه أو مثل...أو فعلا نحو يشبه و يضارع، يماثل...أو حرفا مثل الكاف و كأنّ، و قد تحذف هذه الأداة و وجه الشبه و حينئذ يسمى التشبيه بليغا"،[3] فالتشبيه تمثيل لصورة حسية.

ولاحظنا في القصيدة أنّ أبا مدين التلمساني استخدم التشبيه البليغ المحذوف الأداة مرتين على مستوى السطر الواحد في قوله:

فبعدكم موت و قربكـــــم حيا فإن غبتموا عنّا و لو نفسا متنا.

فالشّاعر شبّه البعد عن المحبوبة (الذات الإلهية) بالموت، أي وضعه في نفس مرتبة الموت، فالموت يجسد الأحزان و الكرب و الهم و هو من أعظم المصائب، وأبو مدين التلمساني يرى بأنّ

---

[1]- غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت، 1995، ص77.

[2]- صالح بلعيد، نظرية النظم، ص47.

[3]- مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية، تأصيل و تجديد، منشأة المعارف، د ط، الإسكندرية، 1985، ص85.

البعد هو مصيبة تغرقه في دوامة من الهم و الحزن، ثم نجده شبّه قربه من محبوبه بالحياة، والحياة هي أعزّ ما يملكه الإنسان، ولأجل توضيح ذلك استعان الشاعر بالتشبيه البليغ ، حتى يوضح عظم شأن محبوبه لأنّ روحه اندمجت فيه، فربط حياته و فقدانها بقربه من محبوبه أو بعده عنها، والتشبيه المعتمد من طرف الشاعر ناسب تجربته باعتبارها تجربة صوفية تمحورت حول محبّة الذّات الإلهية، فعمد إليه كوسيلة لبث مشاعره و سرّح بما يجول في خاطره لإظهار مدى حبه وتعلّقه بالآخر هذا من جهة، و من جهة ثانية للتّأثير في نفسية القارئ حتى يعيش معه اللّحظة.

وهذا النّوع من التشبيه هو تشبيه موجز لكن له قوة التأثير و الجمال و الإيضاح أكثر من التشبيه الحقيقي، فزاد من جمالية الأسلوب و تقوية المعنى، فتركيبه الجميل جسد لنا الفكرة في صورة جميلة عبرت حقيقة عما اختلج نفسية الشاعر.

3-1-2-**الكناية**: الكناية فن من فنون التعبير البياني و تعتبر كذلك أسلوب مهم يلجأ إليه الأدباء لما تحققه من غايات أسلوبية و بلاغية و أسرار فنية، فهي بذلك:" لفظ أطلق و أريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى".[1]

و من الكنايات الواردة في النص نجده يقول في البيتين الحادي و الثاني عشر:

يفرج بالتغريـــــد ما بـــــــــــفؤاده فتضطرب الأعضاء في الحس و المعنى.

و يرقص في الأقفاص شوقا إلى اللّقا فتهتز أربـــــــــاب العقول إذا غنّـــى.

لقد وردت كنايتين لهما نفس الصفة و هي صفة التأثر، فالشاعر استعان بالكناية لتوضيح

[1]- غازي يموت، علم أساليب البيان، ص283.

وإبراز المعنى، حيث استعان بالطبيعة و أعطى لها رواجا خاصا حوّلها إلى صورة فنية يوصل من خلالها أفكاره و ما يخالجه من مشاعر فجعل شوق الطير إلى الحريّة كشوقه لملاقاة محبوبه، لذلك " تضطرب الأعضاء"، و" تهتز القلوب" لهذا الحب.

فالشاعر حاول من خلال الكنايات أن يقدّم لنا حقيقة، وهي بعد الغياب في صورة محسوسة ساهمت في تجسيد المعنى و جعل الآخر يتأثر لذلك و يتفاعل معه، فنقلت الألفاظ في صورتها المجرّدة إلى ما هو أجمل من ذلك، مركبة في قوالب واضحة و قوية المعاني، فكل الكنايات الموجود تحمل صفة التأثر لأنّ الشاعر متأثر.

3-1-3-**الاستعارة**: "هي تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه، فإذا كان الطرف المحذوف هو المشبّه كانت الاستعارة تصريحية، و إذا كان المحذوف هو المشبّه به كانت الاستعارة مكنية، و الاستعارة أنواع:

أ- الاستعارة التصريحية: هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبّه.

ب- الاستعارة المكنية: هي ما حذف فيها المشبّه به و رمز له بشيء من لوازمه".[1]

فالاستعارة من أجمل الأدوات و أروعها استخداما في الصورة الشعرية، لأنّها تجسد الأحاسيس في صورة جمالية رائعة كما تساهم في جعل الأسلوب التعبيري أكثر دقة لما تحمله من قوة التكثيف، و في الكثير من الأحيان تحمل في طياتها بعض المجازات المعبرة، و من أمثلة الاستعارات ما ورد في **البيت الخامس**:

[1]-غازي يموت، علم أساليب البيان، ص105.

فلولا معانيكم تراها قلوبنـــــــا إذا نحن أيقاظ و في النّـــــــوم إن غبنا.

هنا توجد استعارة مكنية حيث أنّ الشاعر شبه القلوب بالعين، فحذف المشبّه به و هي العين وأبقى على لازمة من لوازمها و هي الرؤية، فالشاعر أراد بذلك أن يعبر عن عظم شوقه للذات الإلهية، فجعل القلب مصدر و منبع الرؤية، لأنّ القلب كما هو معروف مصدر العواطف والأحاسيس، و هي صورة رائعة.

البيت التاسع: إذا اهتزت الأرواح شوقا إلى اللّقا ترقصت الأشباح يا جاهل المعنى.

فالشاعر شبّه الأرواح بالإنسان فحذف المشبه به و هو الإنسان و ترك قرينة تدل عليه وهي الروح، على سبيل الاستعارة المكنية، لأنّ الروح جزء من الإنسان و الإنسان يهتز من شدة الشوق.

و من بين الاستعارات كذلك ما ورد في **البيت الخامس عشر**:

إذا لم تذق ما ذاقت الناس في الهوى فبالله يا خالي الحشا لا تعنّفنا.

شبّه الشاعر في هذه الاستعارة شيئا معنويا و هو "الهوى" بشيء مادي "المشروب"، فحذف المشبّه به و هو المشروب، و أبقى على صفة من صفاته و هي التذوق على سبيل الاستعارة المكنية.

إنّ استعمال الشاعر للاستعارات جعلت القصيدة تكسب قوة و صلابة و متانة، فأبي مدين شعيب التلمساني ترجم معانيه و أفكاره في قوالب من الاستعارات الجميلة و الكنايات ، بالإضافة إلى التشبيه البليغ الجذاب، في صور محسوسة أثارت نفوس السامعين و جذبتهم لدراستها، فحملت الكثير من الخيالات و الابتكارات مما زاد من قوة المعاني و توضيحها فقرّبت السامع و حرّكت مشاعره.

3-2- **البديع**: بعدما تطرقنا فيما سبق إلى ظاهرة من الظواهر الأسلوبية و البلاغية و هي البيان، سوف يعود بنا الحال إلى التطرق إلى ظاهرة لا تقل أهمية على الأولى، وهي البديع باعتباره ظاهرة فنية جمالية، " فالبديع علم يعرف به الوجوه و المزايا التي تزيد الكلام حسنا و حلاوة و تكسوه بهاء و رونقا بعد مطابقته لمقتضى الحال أو وضوح دلالته على المراد".[1]

و من بين أنواع البديع التي استخدمها الشاعر:

3-2-1-**المقابلة**:" هي ما تكونت أكثر من ضدين لغويين، فيرد لفظان في الصدر يناظرهما لفظان في عجز البيت أو ثلاثة بثلاثة".[2]

تحمل المقابلة الواردة في القصيدة حالتين متناقضتين و هما القرب و البعد، الموت والحياة، فالشاعر يقابل بين بعد الغياب و بعد الحضور بأسلوب تقابلي جميل المجسد في المقابلتين الواردتين على مستوى البيتين الثاني و الثالث على التوالي:

فبعدكم موت و قربكـــم حيا فإن غبتموا عنّا و لو نفســـــــــا متنا.

نموت ببعدكم و نحيا بقربكم و إن جاءنا عنكم بشـــــير اللّقا عشنا.

تظهر المقابلة في الشطر الأول من البيتين، وهما تحملان نفس المعنى الذي يدور حول الفرح عند القرب من المحبوب و النفور و الكره عند الابتعاد عنه، فالشاعر اختار ألفاظا خدمت موضوع القصيدة، فانسجمت معه، ففي المقابلة الأولى حاول الشاعر أن يوصل مواجيده وأحاسيسه، فاختار ألفاظا كانت مناسبة و معبّرة عن شوق و حنين الشاعر، كما تركت أثرا في

[1]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، مكتبة الآداب، د ط، القاهرة، 1999، ص280.

[2]-المرجع نفسه، ص287.

نفسية السامع، أمّا المقابلة الثانية كما وردنا الذكر أنّها حملت نفس المعنى الذي حملته الأولى، فالمعنى تردّد بأسلوب تقابلي آخر زاد من تأكيده على شوقه و فرحته عند القرب من الذات الإلهية و العكس صحيح.

3-2-2-**الطباق**: الطباق عند البلاغيين هو" الجمع بين متضادين في كلام واحد و الجمع بين المتضادين قد يكون بلفظين في الاسمية أو الفعلية أو الحرفية".[1]

وجدنا أنّ الشاعر أكثر من الطباق في القصيدة باعتبار أسلوبه أسلوبا تقابلياّ، فأراد من وراء الصورة المتعاكسة أن يترك أثرا في ذهن القارئ و وجدانه، و نجد الطباق في قول التلمساني:

فلولا معانيكم تراها قلوبـــــنا إذا نحن أيقاظ و في النوم إن غبنـــــا.

فالشاعر طابق بين اليقظة و النوم في قوله(أيقاظ)، (النوم)، و هو ما دام أنّه لا يحمل أداة النفي نقول بأّنه طباق إيجاب، و من أمثلة النوع الآخر من الطباق:

يحركنا ذكر الأحاديث عنكم و لولا هواكم في الحشا مـــــا تحركنا.[2]

طباق السلب موجود بين(يحركنا ≠ ما تحركنا).

و من أمثلة طباق الإيجاب كذلك قوله:

و تهتز عند الاستماع قلوبنا إذا لم نجد كتم المواجيد صرّحنـــــا.

وفي السر أسرار دقاق لطيفة تراق دمــانا جهرة إن بها بحنـــــا.

---

[1]- عبد الستار عبد اللطيف، مباحث في اللّغة العربية، نحو، صرف، بلاغة، ج4، دار الكتب الوطنية، ط1، بيروت، 1994، ص199.

[2]- أبي مدين التلمساني، الديوان، ص59.

الطباق بين(كتم ، صرحنا)، و بين (جهره ، بحنا).

فالطباق في أكثر الأحيان وفي القصيدة عبر عن حركة نفسية متوجهة، و صراع بين ما هو كائن و ما يجب أن يكون، فالشاعر لجأ إليه ليصور لنا الهوة القائمة بين طرفين ، كبعد الغياب وبعد الحضور للذات الإلهية، فاستخدمه أبو مدين التلمساني من أجل تقوية و تقريب المعنى حتى تسهل عملية الفهم باعتبار موضوع التصوف من المواضيع الغامضة.

3-2-3-**السجع:**" هو اتفاق بعض الجمل في النص أو المقاطع في الجملة الواحدة في النثر، والسجع في النثر كالقوافي في الشعر".[1]

فالسجع زاد من جمالية التركيب و نلمحه في قوله:

و صن سرنا في سكرنا عن حسودنا و إن أنكرت عيناك شيئا فسامحنا.

فإنّا إذا طبنا و طابـــــــت عقولنا و خـــــامرنا خمر الغرام تهتكنا.

و يظهر السجع في انتهاء المقاطع بنفس الحرف، فكلا البيتين انتهى بحرف النون الدال على الجماعة ، فهذا المحسّن لعب دوره في تركيب عناصر القصيدة.

3-2-4-**الجناس**: "هو أن يتفق لفظان أو أكثر في الأصوات المكوّنة لهما ويختلفا في المعنى".[2]

---

[1]- الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،1992، ص160.

[2]- الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة ، ص153.

لمتنا أسى من بعدكـــم و صبابة و لكن في المعنى معانيكم معنـا.

الجناس بين (معنى و معنا) و هو جناس تام لأنّ الكلمتين تحملان الحروف نفسها، وهذا المحسن المجسد في أسلوب تركيبي محكم ترك لنا وقعا في أذاننا.

فمن خلال ما درسناه في هذا المستوى يمكننا القول بأنّ القصيدة منسجمة التّراكيب والدلالة، مكتسبة النّغم من خلال التّجانس الذي أضفى عليها رقّة و عذوبة، فكل الأساليب الّتي استخدمها التلمساني جذبت القارئ رغم أنّ موضوعها يصب في المواضيع الصوفية المعقدة، فكانت جميلة في أسلوبها، وفي معانيها، وللشاعر الفضل في ذلك.

الفصل الثالث: المستوى الدلالي و المعجمي للقصيدة.

1- دلالة القصيدة.

2- المعاجم الواردة في القصيدة و أبعادها الدلالية.

3- الحقول الدلالية.

1- دلالة القصيدة:

يعتبر التّحليل الدّلالي حلقة مهمّة من حلقات التّحليل الأسلوبي، إذ به تكتمل حلقاته (الصّوت، التّركيب، الدّلالة)، وفي هذا المستوى يتم تحديد الكلمة حسب نوعها و طبيعة المعجم المهيمن عليها في النّص، كما يتمّ تحديد الحقول الدّلاليّة الّتي تدرس العلاقة بين الألفاظ في حقل معيّن، وذلك بتنوّع دلالة الألفاظ.

وفي دراستنا لقصيدة أبي مدين التّلمساني الّتي كان مطلعها { تضيق بنا الدّنيا} المتكوّنة من اثنين وعشرين بيتا، ارتأينا أنّ موضوعها يدور حول الحبّ الإلهي، والمتطلّع على القصيدة للوهلة الأولى يتبادر إلى ذهنه أنّها قصيدة غزليّة، وهذا راجع إلى الألفاظ المستعملة من قبل الشّاعر، الّذي وجد ضالته في التّعبير عن أحاسيسه بألفاظ الغزل العذري و الحبّ الصّوفي من حيث: الطّهر و النّقاء و العفّة و النبل و الشوق و الحنين و الفناء....الخ، لهذا " يعتبر الغزل بنوعيه العذري و الصّريح مصدرا مهما من مصادر الأدب الصّوفي، والحبّ الإلهي في الشّعر الصّوفي فرع من فروع الغزل، فهو لا يختلف عن الغزل العادي في المعاني والألفاظ و لكن في التّفسير والتّأويل".[1]

فأبو مدين شعيب التلمساني كغيره من شعراء الصّوفيّة يستعين بألفاظ الغزل للتّعبير عن أحاسيسه، ومن الألفاظ الدّالة على ذلك:الأشواق، الهوى، الغرام، العشّاق، الحبيب، الأسى...وغيرها من ألفاظ الغزل، ويعبّر في هذه القصيدة عمّا بداخله، وعن مكنوناته تجاه الذّات الإلهيّة بصورة عذريّة صوفيّة، حيث ربط وجوده بمحبوبه ورأى أنّ حياته لا تكون إلاّ بذكر هذا المحبوب، فالدّنيا تصبح ضيّقة مظلمة إذا غاب عنه محبوبه، يقول الشّاعر في مطلع القصيدة:

[1]- فروخ عمر، التّصوّف في الإسلام، ص98.

تضيق بنا الدّنيا إذا غبتـــم عنّـا و تذهب بالأشـــواق أرواحـنا منّا.[1]

ويقول في بيت آخر معبّرا عن شدة ألم فراق المحبوب، حيث جعله في مرتبة الموت الّذي يعدّ من أكبر المصائب مستعينا في ذلك بأسلوب التّشبيه البليغ إذ يقول:

فبعدكم موت و قربكم حيـــــا فإن غبتمـــوا عنّا و لو نفسا متنـــا.[2]

نموت ببعدكم و نحيا بقربكـــم و إن جاءنا عنكم بشيـــر اللّقا عشنـــا.

فالشاعر يبين بأنّ حياته ليس لها طعم إلاّ بذكر محبوبه، ولا يرى في الوجود سواه في كلّ حركاته وسكناته، فهو ذلك المحبّ الصّوفي الّذي إذا ذكر محبوبه حنّ شوقا إليه، فيتألم لبعده ويشعر بالأرق ويفرح بملاقاته، و قصيدته هذه عبارة عن لوحة فنيّة مليئة بالشّوق و الحزن والشّكوى وانفطار القلب، فحالته وأحاسيسه تجاه محبوبه و شوقه إليه، شبيهة بحالة الطّير المقفّص المشتاق إلى وطنه إذ يرقص شوقا إلى اللّقا عند ذكر الأوطان، كذلك تهتزّ روح الشّاعر لشدّة الشّوق للذّات الإلهيّة، يقول:

أمّا تنظر الطّير المقفّـــص يا فتى إذا ذكـــــــر الأوطان حنّ إلى المغنى.

يفرّج بالتّـــــــغريد ما بـــــــفؤاده فتضطرب الأعضاء في الحسّ و المعنـى.

ويرقص في الأقفاص شوقا إلى اللّقا فـــــــتهتزّ أرباب العقول إذا غنّـــى.

---

[1]- أبي مدين التلمساني، الديوان، ص59.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

كذلك أرواح المحبّين يا فتـــــــى تهزّزها الأشواق للعالم الأسنـــــــى.[1]

تأثّر التّلمساني كغيره من الشّعراء الصّوفيين بشعراء الخمرة إذ أنّه استعمل لفظ الخمرة، أو إحدى صفاتها للدّلالة على هيامه و شوقه في محبّة الواحد الّذي لا اله إلاّ هو و التّلذّذ بذلك، وهذا ما صرّح به قائلا في نهاية قصيدته:

و صن سرنا في سكرنا عن حسودنا و إن أنكرت عيناك شيئا فســـــامحنا.

فإنّا إذا طبنا و طابت عـــــــقولنا و خـــــامرنا خمر الغرام تهتّكنـــــــا.

فلا تلم السّـــــكران في حال سكره فقد رفع التـكليف في ســـــكرنا عنّا.[2]

وقد عبّرت الخمرة في المعجم الصوفي "عن الفناء في الذات الإلهية و حالات المشاهدة والتجلي، فهو سكر يورث في الإنسان الطرب و الإذلال و إفشاء السر الإلهي".[3]

" وقد وجد الصوفية في الخمرة الروحية معدلا موضوعيا للخمرة المادية، فهي تحقّق لهم الوصول إلى الحضرة الإلهية، كون الخمرة تعبّر عن مرحلة الحضور، كما يكشف لنا التوظيف الصوفي للخمرة عن العلاقة بين الخمرة المادية و الخمرة الحسيّة، فهذه الأخيرة معروفة أنّها كشراب مسكر يسبّب تخديرا للوعي البشري، أما الخمرة المجرّدة عند الصوفية هي ذوق المحبّة الإلهيّة

[1]- أبي مدين التلمساني، الديوان، ص59.

[2]- المصدر نفسه، ص60.

[3]- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دار داندرة، ط1، بيروت، 1981، ص125.

والعلاقة بينها علاقة مشابهة في الفعل الناتج عنهما لا في الماهية و التّكوين"،[1]وبهذا فقد شكّلت الخمرة عند المتصوّفة عموما ، وأبي مدين خصوصا رمزا من رموز المحبّة الإلهيّة فمنحوها دلالات جديدة خارج الدائرة المادية الّتي تعرف بها.

وأبو مدين التلمساني في قصيدته " تضيق بنا الدنيا" أعطى للخمرة دلالات مجازيّة لتحقّق وجه الشّبه بين الحقيقة و المجاز، فوظّف مصطلح السكر و هو إحساسه بالسعادة و النشوة الإلية، في القرب من الذات الإلهية، "ويأتي بعد السكر العربدة ، وهي خرق للعادة و العرف"،[2] واستغراق في حب الله حتّى الثّمالة، وهي نشوة أزليّة و خمرة صافية ليس لها صفات الخمرة الدّنيويّة.

2- المعاجم الواردة في القصيدة و أبعادها الأسلوبيّة:

خلال ملاحظتنا لقصيدة أبي مدين التّلمساني و التّمعن فيها و في الألفاظ الّتي استخدمها، نلاحظ أنّه ركّز على ثلاثة معاجم أساسيّة: المعجم النّفسي و المعجم العضوي و المعجم الخمري.

2-1- المعجم النّفسي: يتمثّل في الجانب الروحي و يتجسّد في لفظ "الأرواح"، و الروح هي الشّق الثاني من الإنسان لأنّ الإنسان جسد و روح، و قد استعمل الشّاعر هذا اللّفظ في ثلاثة مواضع من القصيدة معبّرا بذلك عن شدّة شوقه لمحبوبه إذ يقول:

تضيق بنا إذا غبتـــــــــــم عنّا و تذهب بالأشواق أرواحنا منّا.

كما أنّه استعمله في بيتين آخرين بمعنيين متقاربين ألا وهما: اهتزاز الرّوح إلى لقاء محبوبه والدّليل على ذلك:

---

[1]- ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني ، ص183-184.

[2]- المرجع نفسه، ص380.

إذا اهتزّت الأرواح شوقا إلــى اللّقا ترقّصت الأشباح يا جاهل المعنى.[1]

و يقول في موضع آخر:

كذلك أرواح المحبّين يا فتـــــــى تهزّزها الأشواق للعالم الأسنـــــى.

2-2- **المعجم العضوي المرفولوجي**: من الألفاظ المذكورة التّي تدخل تحت هذا المعجم نجد: الدم، العين، الحشا، الفؤاد، العقل، القلب، و كل هذه الألفاظ تدل على أنّ الشّاعر كان صادقا في حبه و شوقه لمحبوبه بكلّ جوارحه، فمحبوبه جزء منه جسدا و جزء منه روحا، وركّزنا في هذا المعجم على "القلب" لتكرره في القصيدة، فالشّاعر استخدمه في عدّة مواضع، والقلب هو من الأعضاء المهمّة باعتباره مركز العواطف و الأحاسيس، وقد تعددّ ذكره في القصيدة إذ يقول:

فلولا معانيكم تـــــــــراها قلوبنا إذ نحن أيقاظ و في النّوم إن غبنا.[2]

و يقول في بيت آخر:

و تهتزّ عند الاستمـــــــاع قلوبنا إذ لم نجد كتــم المواجيد صرّحنا.[3]

فالشّاعر في البيت الأول، جعل من القلب أداة للنّظر يبصر بها إلى محبوبه، فالذّات الإلهيّة هي ليست شيئا محسوسا، وإنّما رؤيته تكون بالقلب و الحبّ الّذي يحمله له، أمّا في البيت الثّاني فقد جعل من القلب أداة للسّمع إذ أنّ قلبه يهتزّ عند ذكر المحبوب.

2-3- **المعجم الخمري**: تأثّر الشّاعر التّلمساني بشعراء الخمرة، و يظهر جليّا واضحا في ديوانه عموما، وفي قصيدته " تضيق بنا الدّنيا" على وجه الخصوص، حيث نجده استعمل لفظة الخمرة أو

---

[1]- أبي مدين التلمساني، الديوان، ص59.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه،ص60.

إحدى صفاتها ليعطي لها دلالات جديدة، فالخمرة في الصّوفيّة هي ليست الخمرة الحسيّة لأنّ الصّوفي يستعين في تعبيره عن عالمه الرّوحي من عالم المادة الحسّي، فتوظيفهم هذا يكشف لنا عن العلاقة بين الخمرة الماديّة و الرّوحية المتمثّلة في السكر الصّوفي، فتلك الحالة من غياب العقل و الشّعور باللّذة و الدّهشة التي يشعر بها السكران من الحمى الحسيّة، هي الحالة نفسها الّتي يعيشها الصّوفي في محبّته لله تعالى و تلذّذه بمحبتها، والمحبّة الإلهية هي موضوع الإسكار، وهي البديل الخمري الّذي يسبّب النّشوة و الفرح الروحيين، والألفاظ المستعملة من قبل الشّاعر هي: السكر حمى سكران خامرنا شراب، وهي موزّعة في القصيدة على الشّكل التّالي:

و صن سرّنا في سكرنا عن حسودنا و إن أنكرت عيناك شيئا فسامحنا.

فإنّا إذا طبنا و طابت عقولنا و خامرنا خمر الغرام تهتّكنا.

فلا تلم السّكران في حال سكره فقد رفع التّكليف في سكرنا عنّا.

و يقول أيضا:

فقل للّذي ينهى عن الوجد أهله إذ لم تذق معنى شراب الهوى دعنا.[1]

وبهذا فالخمرة عند الصّوفي هي الوجد، و معرفة الله عزّ و جلّ و حبّه، فالسّكر غيبة يسيطر عليها سلطان الحبّ و الرّغبة العارمة في لقاء الله، فالحبّ الإلهي هو صاحب الفعل والتأثير، فهم قوم أخذ الحبّ ألبابهم فهاموا بمن عشقوا و رضوا بمقام العبوديّة و التّذلّل للحبيب، فاستعذبوا العذاب من أجله.

[1]- أبي مدين التلمساني، الديوان، ص59

3- الحقول الدلاليّة في القصيدة:

الحقل الدلالي مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها مثال ذلك: كلمة الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت لفظ عام "لون" و تضم ألفاظ مثل: أحمر، أزرق، أصفر....إلخ، و يعرّفه **ستيفن أولمان** بقوله:" هو قطاع متكامل في المادة اللغوية يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة"،[1] و يشكّل الحقل الدلالي أحد المكونات البنيوية الأساسية في النّص، ولتصنيفه لابدّ من مراعاة معاني الكلمات و دلالتها و مرجعياتها على مستوى فضاء النّص، ولا بدّ كذلك من القراءات الباطنيّة التأويليّة، لأنّ الكلمات الأغلب الأعم هي مداخل متعدّدة المعاني، تتضمّن الدلالة الظاهريّة البينيّة والدلالة المسكوت عنها، وفي كلّ ذلك يلعب السياق دوره في التأويل و تعدّد القراءات، والمتأمل في قصيدة أبي مدين التلمساني يدرك بأّنها تحوي على حقول دلالية متنوعة، يمكن حصرها فيما يلي:

3-1- حقل الشوق و المعاناة: القصيدة مليئة بعبارات الاشتياق للذات الإلهية، حيث تكرّرت لفظة الشوق في ستة صيغ مختلفة، و كلّها تدلّ على معاناته و عذابه، و العبارات الدالة على ذلك: "تذهب بالأشواق أرواحنا"،" فبعدكم موت و قربكم حياة"،" نحيا بذكركم"،إذا اهتزّت الأرواح شوقا إلى اللّقا"، " أنلزمها بالصبر و هي مشوقة"، تهتز عند الاستماع قلوبنا"....إلخ، وغيرها من العبارات التي تنقل أحاسيس و عواطف الشّاعر.

3-2- حقل الحب و العشق: ويظم هذا الحقل الكلمات التي تدلّ على حبّ الشّاعر و عشقه للذات الإلهية، وهيامه في غرامها و هي: شوق، الحياة، قلوب، هوى، اللّقا، الحنين، فؤاد، العشق، الحبيب، الغرام، وكلّها تدلّ على ما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس، إذ أنّ روحه ذابت

[1]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1998، ص79.

و هامت في حب و عشق محبوبه، وحياته قائمة على ذلك الحبّ.

3-3- **حقل الحزن**: نجد في هذا الحقل عدّة ألفاظ منها: الضيق، الموت، أسى، الصّبر...إلخ، فالشاعر أبو مدين التلمساني غارق في دوامة من الحزن و الأسى، وضيق من الدنيا إذا غاب عنه محبوبه.

كلّ الحقول الدّلالية المذكورة تجمعها نقاط مشتركة، فهي حاملة لدلالات قويّة موحية، أراد الشاعر أن يظهر لنا شدّة حبّه و تعلّقه بالذات الإلهية، وأنّها مصدر راحته، فقربه منها تحييه وبعده عنها عذاب و معاناة.

خاتمة

خاتمة

بعدما قمنا بمهمّتنا وأتممنا من تذييل بحثنا نقول أنّنا خضنا هذا البحث متسلّحتين بآليات المنهج الأسلوبي لمعرفة لغة الشّاعر، باعتباره مواجهة تحليليّة لعناصر النّص، إذ يعدّ من أكثر المناهج اللّغويّة دقّة في تحليل القصائد، لأنّه يراعي الجوانب النّفسيّة للشّاعر، محاولين بذلك الوقوف عند مواطن الحسن و الجمال، فهذه الدراسة تبقى مفتوحة و متجدّدة بتجدّد دارسيها، ومن النّتائج المتوصّل إليها:

1- تكشف الدراسة الأسلوبية عن المدلولات الجماليّة و القيم البلاغيّة للنّص، بالإضافة إلى معرفة الجانب الإبداعي الفنّي للشاعر من خلال دراسة القصيدة على المستوى (الصوتي، التركيبي، الدلالي).

2- أهميّة الدراسة الأسلوبية باعتبارها دراسة حديثة و موضوعيّة.

3- استخدام الشاعر للحقول الدّلاليّة حقّق لّلغة شعريتها.

4- سمح لنا هذا المنهج بالتّعرّف على النّص من الدّاخل، لأنّ القصيدة هي المتحدّث الوحيد عن عالمها وما تحمله من خصائص أسلوبيّة.

5- الشّعر الصوفي شعر يعبّر عن مشاعر تتعلّق بالذات الإلهيّة، لأنّه عبارة عن تجربة روحيّة، فالتّلمساني عبّر عمّا يتأجّج في صدره من فيض للمحبّة الإلهيّة بلغة عذبة سلِسة، حملت خالص تجربته و عواطفه اتجاه محبوبه.

6- تأثّر التلمساني بشعراء الغزل و الخمرة فاستخدم ألفاظ و أساليب العذريين ، و السّبب في ذلك عدم وجود لغة معروفة خاصة بالحب الإلهي، فترجم لغة المتيّمين و الخمريّين الغائبين عن الوجود إلى لغة روحيّة متمثّلة في الحب الإلهي.

7- رغم العلاقة الموجودة بين الغزل العذري و الحب الصوفي إلاّ أنّ الاختلاف و الفرق يبقى واضحا، فالأول متعلّق بالمرأة أمّا الآخر فمرتبط بالله...إلخ.

8- بنى التلمساني قصيدته على أسلوب التّقابل الضّمني (بعد الغياب)و (بعد الحضور)، الّذي لا يظهر مفهومه بشكل صريح، و المتمثّل في الآنا (الذات الصوفية) و الآخر(الذات الإلهيّة)، فالتّجربة الصّوفية تجربة إبداعيّة جماليّة متميّزة.

9- توظيف الرّموز الظّاهرية و الباطنيّة الّتي تفرض البحث عن المعنى الباطني من أجل الكشف عن الدّلالة و المقصود.

ملحق

قال رضي اللّه عنه

تضـــيق بنا الدنـــــــيا إذا غبتم عنّا و تذهب بالأشواق أرواحنا مـــــــنّا.

فبعدكـــم موت و قربكـــــــم حيا فإن غبتموا عنّا و لو نفســـــا متنا.

نموت ببعدكـــم و نحيا بقربكـــــــم وإن جاءنا عنكم بشـــــير اللّقا عشنا.

و نحيا بذكركـــــــم إذا لم نراكـــم ألا إنّ تذكـــــار الأحبّة ينعشنا.

فلولا معانيكـــم تراها قلوبنـــــــــا إذا نحن أيقاظ وفي النّـــوم إن غبنا.

لمتنا أسى من بعدكـــــــم وصـــابة ولكنّ في المعنى معانيكم مـــــعنا.

يحرّكنا ذكـــر الأحاديث عنكـــــــم ولولا هواكم في الحشـــا مـا تحرّكنا.

فقل للّذي ينهى عن الوجـــــد أهلـه إذا لم تذق معنى شراب الهوى دعنا.

إذا اهتزّت الأرواح شـــوقا إلـــى اللّقا ترقّصت الأشباح يا جاهل المعنـــــــى.

أما تنظر الطيـــر المقفّص يـــا فتـــــى إذا ذكر الأوطان حنّ إلى المـــغنى.

يفرّج بالتغـــــريد ما بـــــفؤاده فتضطرب الأعضاء في الحسّ والمعنى.

ويرقص في الأقفـــاص شوقا إلـــى اللّقا فتهتزّ أرباب العقول إذا غنّـــــى.

كذلك أرواح المحبين يـــا فتـــــى تهزّزها الأشواق للعالم الأسنـــــــى.

أنلزمها بالصّـــبر و هي مشـــــوقة وهل يستطيع الصّبر من شاهد المعنى.

إذا لم تذق ما ذاقت الناس في الهوى فبالله يا خـــــــالي الحشا لا تعنّفنا.

و سلّم لنا فيمـــا ادّعينا لأنّنـــــا إذا غلبت أشواقنا ربّما صـــــــحنا.

(و تهتزّ عنـــد الاستماع قلوبنـــا إذ لم نجد كتـــم المواجيد صـــرّحنا).

وفي السر أسرار دقاق لطيفـــــــة تـــــراق دمانا جـــهرة إن بها بحنا.

فيا حادي العشّاق قم و احد قائمـــا و زمـزم لنا باســـــم الحبيب ورقّحنا.

وصن سرّنا في سكرنا عن حسودنـــا وإن أنكرت عيناك شيئا فســـامحنا.

فإنّا إذا طـبنا و طابت عقـــولنا و خامـــــرنا خمر الغـرام تهتّكنا.

فـلا تلم السّكران في حال ســـــكره فقد رفع التّكليف فـــي سكرنا عنّا.

أبي مدين شعيب التلمساني

قائمة المصادر

و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

أ- المصادر:

1- أبي مدين شعيب التلمساني، الديوان، جمع و ترتيب العربي بن مصطفى الثوار، مطبعة الترقي، ط1، دمشق، 1938.

ب- المراجع:

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغويّة، مكتبة الانجلو المصريّة، ط4، القاهرة، 1999.

2- إبراهيم خليل، في النقد و النقد الألسني، دار الكندي، دط، عمان، 2002.

3- إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب، دار الهوى، دط، الجزائر، 1998.

4- إبراهيم محمود خليل، النّقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التّفكيك، دار المسيرة، دط، عمان، 2003.

5- ابن خلدون، المقدّمة، تج: درويش الجودي، المكتبة العصريّة جدّا، دط، بيروت، 2005.

6- ابن عجيبة، عبد الله احمد، معراج التّشوّق إلى حقائق التّصوّف، تج: عبد المجيد خيالي، مركز التّراث الثّقافي المغربي، دط، الدار البيضاء، دت.

7- ابن منظور، لسان العرب، مج 7، دار صادر للنّشر و التّوزيع، ط4، بيروت، 2005.

8- أبو بكر الكلاباذي، التّعرّف لمذهب أهل التّصوّف، تج: عبد الحليم محمود، مكتبة الثّقافة الدّينيّة دار المصري، دط، مصر، 1998.

9- أحمد الشّايب، الأسلوب. دراسة بلاغيّة تحليليّة، مكتبة النّهضة المصريّة، ط6، القاهرة، 1996.

10- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، مكتبة الآداب، دط، القاهرة، 1999.

11- أحمد محمود المصري، رؤى في البلاغة العربيّة، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية، 2008.

12- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1998.

13- الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992.

14- إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي (دروس و تطبيقات)، الدار العلمية الدولية، ط1، عمان ، 2002.

15- إيمان بقاعي، معجم الأسماء، دار المدار الإسلامي، ط1، لبنان، 2003.

16- جورج مارون، علما العروض و القافية، المؤسّسة الحديثة للكتاب، دط، طرابلس، 2008.

17- حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشّعر العربي، دار المعرفة الجامعيّة، دط ، بيروت، 2001.

18- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسّياب، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، 2002.

19- حسين نصّار، القافية في العروض و الأدب، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، ط1، القاهرة، 2001.

20- الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض و القوافي، منشورات دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 2003.

21- درويش الجندي، الرّمزيّة في الأدب العربي، دار النّهضة، دط، القاهرة، 1972.

22- زين كامل الخويسكي، قواعد النحو و الصرف، دار المعرفة الجامعية، دط، القاهرة، 2005.

23- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دار دانـدرة، ط1، بيروت، 1981.

24- صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، دط، الجزائر، 2001.

25- صلاح فضل، علم الأسلوب. مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998.

26- عاطف جودة نصر، شعر عمر بن المرتاض (دراسة في نقد الشّعر الصوفي)، دار الأندلس، ط1، لبنان، 1982.

27- عبد الرحمان إبراهيم، قضايا الشعر في النّقد، دار العودة، دط ، بيروت، 1881.

28- عبد الستار عبد اللطيف، مباحث في اللّغة العربية، نحو، صرف، بلاغة، ج4، دار الكتب الوطنية، ط1، بيروت، 1994.

29- عبد السلام المسدي،الأسلوب و الأسلوبية، دار الكتب الجديدة، ط1، بيروت، 2006.

30- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، دط، القاهرة، 2004.

31- عبد القادر حسين، فن البلاغة، دار غريب، دط، القاهرة، 2006.

32- عبد اللطيف شريفي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 2004.

33- عبد الله أحمد جاد كريم، المعنى و النحو، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2002.

34- عبد المنعم الحنفي، المعجم الصّوفي، دار رشاد للطباعة و النشر، ط1، القاهرة، 1997.

35- عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2004.

36- عدنان حسين العوادي، الشّعر الصوفي، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، دط، العراق، 1986.

37- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي، الدار العربيّة، دط ، القاهرة، 2001.

38- علي أبو المكارم، التراكيب الإسنادية للجمل، الوصفية الظرفية الشرطية، مؤسسة المنار، ط1، القاهرة، 2007.

39- علي علي صبح، الأدب الإسلامي الصّوفي، المكتبة الأزهرية، دط، مصر، 1997.

40- علي يونس، أوزان الشّعر و قوافيه، دار غريب، دط ، القاهرة، 2006.

41- غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت، 1995.

42- فروخ عمر، التّصوّف في الإسلام، دار الكتاب العربي، دط، بيروت، 1981.

43- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطّباعة و النّشر، ط1، القاهرة، 2000.

44- محمد أبو الشّوارب، علم العروض و تطبيقاته، دار المعارف للنّشر والتّوزيع، دط ، الإسكندريّة، 2006.

45- محمد آدم ثويني، علم العروض و القوافي، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، ط1، عمان، 2004.

46- محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية، دط، بيروت، 2002.

47- محمد شكري عياد، موسيقى الشّعر العربي، دار المعرفة، ط1، القاهرة، 1973.

48- محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة بين البنية الدّلاليّة و الإيقاعيّة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دط، دمشق، 2000.

49- محمّد عبد المطّلب، البلاغة و الأسلوبية، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، ط1، القاهرة، 1994.

50- محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنّشر، دط ، القاهرة، 2004.

51- مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني.الرؤية و التشكيل، دار القدس العربي، دط، وهران، 2011.

52- مسعود بودوخة، الأسلوبية و خصائص اللّغة الشّعرية، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، ط2، الأردن، 2011.

53- مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل و تجديد، منشأة المعارف، دط، الإسكندرية، 1985.

54- الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، معهد الاعتاد العربي اللّبناني، ج1، ط1، بيروت، 1986.

55- موسى سامح ربابعة، الأسلوبيّة مفاهيمها و تجلّياتها، دار الكندي،دط ، الأردن، 2002.

56- نهر عاطف جودة، الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة، دار الأندلس، ط3، لبنان، 1983.

57- يحيى بن معطي، البديع في علم البديع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، ط1، الإسكندرية،2003.

58- يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة. الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع، ط4، عمان، 2007.

59- يوسف عبد الجليل، قواعد اللغة العربية، الأهلية للنشر و التوزيع، ط1، عمان، 2001.

الفهرس

فهرس الموضوعات.

مقدمة

مدخـــــــــــــل:

1- الأسلوب و الأسلوبية.....5

أ- الأسلوب.....5

ب- الأسلوبية.....7

ج- اتجاهاتها.....10

البنيوية.....11

التعبيرية.....12

الإحصائية.....14

الفردية.....15

2- التصوف عند أبي مدين التلمساني.....17

أ- مفهوم التصوف.....17

ب- التعريف بأبي مدين التلمساني.....19

ج- الحب الإلهي عند أبي مدين التلمساني.....22

الفصل الأول: المستوى الموسيقي.

1- المستوى الموسيقي.....26

أ- الوزن.....27

ب- القافية.....34

ج- الروي.....36

2- الإيقاع الداخلي.....37

أ- التصريع.....37
ب- التكرار.....38

الفصل الثاني: المستوى التركيبي.

المستوى التركيبي.....44
1- المستوى النحوي و دلالته.....44
أ- الأفعال.....44
ب- الجمل.....46
ج- الحروف.....51
د- الضمير و بلاغة الإيحاء.....54
هـ- التقديم و التأخير.....55
2- المستوى الصرفي و دلالته.....56
أ- اسم الفاعل.....56
ب- جمع التكسير.....57
3- المستوى البلاغي.....57
أ- البيان.....57
التشبيه.....57
الكناية.....59
الاستعارة.....59
ب- البديع.....61
المقابلة.....61
الطباق.....62

السجع.....63

الجناس.....64

الفصل الثالث: المستوى الدلالي.

المستوى الدلالي.....66

1- دلالة القصيدة.....65

2- المعاجم الواردة في القصيدة و أبعادها الدلالية.....68

أ- المعجم النفسي.....68

ب- المعجم العضوي.....69

ج- المعجم الخمري.....70

3- الحقول الدلالية في القصيدة.....71

أ- حقل الشوق و المعاناة.....71

ب- حقل الحب و العشق.....71

ج- حقل الحزن.....72

خاتمة.